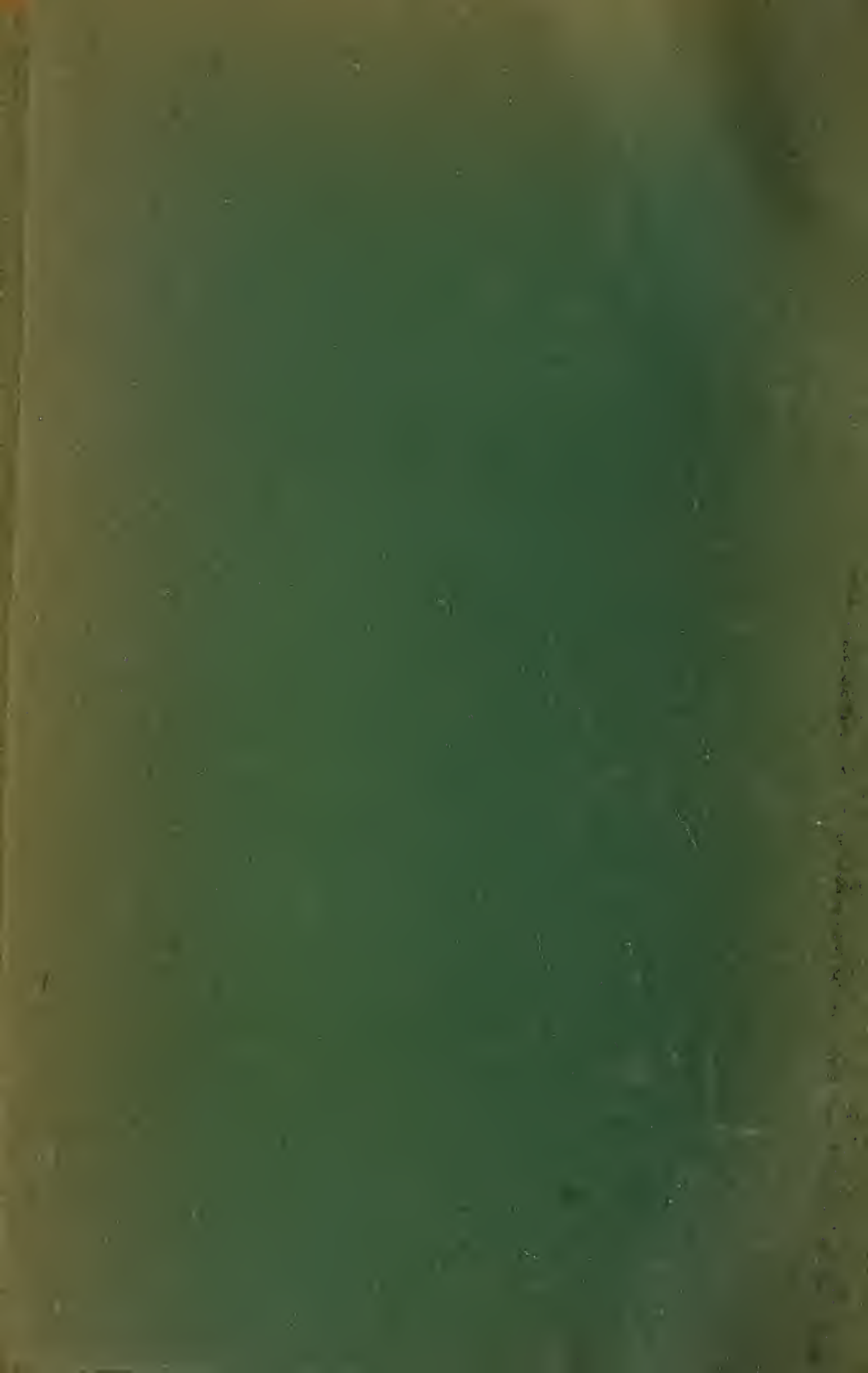
Ludwig Schiedermair

Mozart

C·H·Beck·München







Mozart

von

Ludwig Schiedermair

Erste Auflage
Erstes bis Viertes Tausend



W. A. MOZART.

Mozart

Sein Leben und seine Werke

Von

Ludwig Schiedermair

Mit Titelbild in Lichtdruck, 22 Einschalttafeln
und 70 Notenbeispielen im Text



C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
Oskar Beck München 1922



Vorwort

Was ist Genie anders als jene produktive Kraft, wodurch Taten entstehen, die vor Gott und der Natur sich zeigen können, und die eben deswegen Folge haben und von Dauer sind? Alle Werke Mozarts sind dieser Art; es liegt in ihnen eine zeugende Kraft, die von Geschlecht zu Geschlecht fortwirket und sobald nicht erschöpft und verzehrt sein dürfte.

Goethes Gespräche mit Eckermann, 11. März 1828

Wolfgang Amadeus Mozart zählt zu den großen Künstlern der Vergangenheit, deren Schöpfungen in der Gegenwart nicht nur in einer engeren Gemeinde weiterleben, sondern zu den beglückenden Geistesschätzen der Kulturwelt gehören. Für Mozarts Meisterwerke bedarf es heute wohl einer Reinigung von den Schlacken, die sich bei den Aufführungen im Laufe des 19. Jahrhunderts angesetzt haben, aber im allgemeinen nicht einer von künstlerischer oder wissenschaftlicher Seite ausgehenden Werbung, wie sie neuerdings etwa für Mozarts großen Zeitgenossen Gluck zur Notwendigkeit geworden ist. Wir pflegen Mozarts Meisterwerke in Haus, Theater und Konzertsaal, vereinzelt in der Kirche, suchen aber auch ihren Geist tiefer zu erfassen und eine Vorstellung von der künstlerischen Persönlichkeit zu gewinnen, die in ihnen waltet.

Dieser Salzburger Musiker war auf den Plan getreten in einer Zeit bedeutungsvoller Geistesströmungen und musikalischer Stilwandlungen, die sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts vollzogen, und steht in der Reihe jener deutschen Künstler, die, ohne die Fäden zur Vergangenheit abzureißen, die neuen Ziele durchsetzten und der neuen musikalischen Epoche das Gepräge gaben. Als Mensch hatte er nach außen nichts Blendendes an sich und konnte keine glanzvolle Stellung erlangen. Als Künstler sog er in größtem Umfang, aber nicht wahllos auf, was die deutsche, italienische und französische Musik seiner Zeit darbot, um mit Hilfe dieser Materialien in wundervoller Läuterung und eminenter Gestaltungskraft seine von ihm innerlich geschauten Meisterwerke aufzubauen. Er adelte nicht allein in einer gewissen Ähnlichkeit mit Watteau die

beschwingte aristokratische Gesellschaftskunst des ancien régime, sondern verlieh unter innerem Zwang und in oft geradezu dämonischer Leidenschaftlichkeit allem, was seine Seele an Erlebnissen durchwogte, künstlerischen Ausdruck. Dieser Mozart ist eine künstlerische Erscheinung, die sich den verschiedenen Generationen immer wieder in einem anderen Lichte zeigt, nie wird sie durch wissenschaftliche Erkenntnis auf eine endgültige Formel gebracht werden. Die Zeitgenossen verhielten sich vielfach zurückhaltend oder ablehnend, sobald der mondäne Klavierist zurücktrat und der schaffende Künstler die Grenzen verließ, die durch die Konvention gezogen waren. Nach Mozarts Tod veränderte sich jedoch das Bild. Mozarts Kunstwerke, auch die, welche sein persönlichstes und eigenwilligstes Gepräge tragen, setzten sich in Deutschland durch und drangen ins Ausland. Junge Sänger wurden nach ihren Leistungen in Mozarts Opern beurteilt. In Paris konnte bereits 1801 ein „théâtre Mozart" seine Pforten öffnen. Als die Beisetzung von Napoleons Leiche im Invalidendome stattfand, erklang Mozarts Requiem. Mit der zunehmenden Begeisterung ging Hand in Hand das Bestreben, Mozarts Kunst unter einem Blickpunkt zu sehen, der all das ausschaltete, was mit dem künstlerischen Zeitideal nicht in Einklang gebracht werden konnte. Je weiter sich diese Idealisierung verbreitete, desto mehr verblaßte, was an Mozart das Größte ist, das Individuelle. Wie der brave Musiklehrer seinen Schülern den „ewig heiteren, graziösen" Mozart mit der koketten Schleife im Kopfhaar vorführte, so bekannten sich angesehene Dirigenten und Kritiker zu der farblosen, verschwommenen Vorstellung von Mozarts Kunst. Gegen diese Wertung ist nun in unserer Zeit ein stärkerer Vorstoß unternommen worden, der hoffentlich nicht nur in die kunstwissenschaftlichen Kreise, sondern auch in die häusliche und öffentliche Mozartpflege einen frischen Luftzug tragen wird. Freilich sollte dabei die Gefahr abgewandt werden, von dem einen Extrem ins andere zu verfallen und die Mozartschen Werke, die in engsten Beziehungen zur galanten Zeitkunst des 18. Jahrhunderts stehen, mit jenen auf eine Linie zu bringen, denen der

Stempel von Mozarts künstlerischer Persönlichkeit unverwischbar aufgedrückt ist.

Die verschiedenartige Auffassung, der Mozarts Kunst vom Ende des 18. Jahrhunderts bis in unsere Zeit ausgesetzt war, spiegelt sich deutlich in der Mozartforschung wieder. Zunächst ging man nach Mozarts Tod daran, die Materialien zu sammeln, die Werke, die Briefe, die Reliquien, Erinnerungen und Urteile. Der Offenbacher Johann Anton André verzeichnete die musikalischen Originalhandschriften (1805/33) und erwarb sich ein unvergängliches Verdienst um deren Erhaltung. Friedrich von Schlichtegroll, der Gothaer Bibliothekar, und Franz Niemtschek, der Prager Gymnasiallehrer, stellten biographische Notizen zusammen (1791, 1798), auf denen der Schwerpunkt ihrer Arbeiten ruht. Friedrich Rochlitz öffnete die Spalten der damals tonangebenden Leipziger musikalischen Zeitung Mitteilungen über Mozart, allerdings auch den Fabeln und Kombinationen, die ihm seine eigene Phantasie eingab. Unter den Schriftstellern, die sich schon bald mit Mozarts Kunstwerk beschäftigten, ragt Stendhal hervor (1814/23), der bereits treffende Worte über die Eigenart von Mozarts Kunst zu sagen wußte. Die erste große Biographie von Nikolaus von Nissen erschien 1828, ihr folgte 1844 die des Russen Alexander Ulibischew und ein Jahr später die des Engländers Edward Holmes. Der internationale Charakter des Mozartschrifttums entsprach der damals Platz greifenden internationalen Geltung Mozartscher Kunst und hat sich trotz des Weltkrieges bis in die Gegenwart erhalten. Der dänische Staatsrat von Nissen, der Mozarts Witwe geehelicht hatte, gab ein ungemein fleißig und sorgsam gearbeitetes, meist aus erster Hand schöpfendes Sammelwerk, das auch heute noch der Mozartforschung eine unentbehrliche Quelle ist, aber dadurch, daß es dem Einflusse der zur Verschleierung der Familienverhältnisse neigenden Gattin und der übertriebenen Ängstlichkeit des Diplomaten gegenüber der Öffentlichkeit nicht entzogen war, eine kritische Benutzung verlangt. Durfte von Nissen billigerweise auch keine selbständige Stellungnahme zu Mozarts Werken erwartet werden,

so konnte ihm schon durch die Art von Anlage und Aufbau seines Buches auch nach der biographischen Seite kein plastisches, lebensvolleres Bild gelingen. Holmes erkannte diese Schwächen der biographischen Darstellung und versuchte nun mit Geschick den reichhaltigen, durch ihn selbst vermehrten Stoff zu einem Ganzen zu formen, das einen sicheren Überblick über Mozarts Lebensgang gewährte. Ganz andere Ziele verfolgte Ulibischew. Ihm war es in erster Linie weder um eine Lebensbeschreibung, noch um eine Darlegung von Mozarts künstlerischer Entwicklung zu tun, als vielmehr um eine ästhetische Kommentierung von Mozarts großen Hauptwerken. Und diese bot bei allen Absonderlichkeiten und Übertreibungen eine Fülle feiner und geistvoller Beobachtungen und Erörterungen, die sich von den Niederungen, in denen sich die ästhetischen Auslassungen über Mozarts Werke damals vielfach bewegten, fern hielten. Auf eine ungeahnte Höhe gelangte dann die Mozartbiographie mit dem zur Zentenarfeier von Mozarts Geburtstag geschriebenen, vierbändigen Mozartwerk von Otto Jahn (1856/59), das aus Vorarbeiten einer Beethovenbiographie zu einer monumentalen Würdigung des Künstlers herauswuchs und trotz seines Umfangs bis in unsere Zeit immer wieder in neuen Auflagen vorgelegt werden konnte. Der Bonner Altertumsforscher, der die philologisch kritische Methode der Musikerbiographie zuführte und der modernen Musikgeschichtswissenschaft im 19. Jahrhundert außerordentliche Dienste geleistet hat, entwarf ein bis ins Einzelne gezeichnetes Mozartbild, das in der wissenschaftlichen Fundierung, Quellenbenutzung und Analyse, den selbständigen Untersuchungen von Mozarts Entwicklung und Mozarts Kunstwerk die früheren Versuche völlig in den Schatten stellte, jedoch, wie neuerdings Hermann Abert mit Recht hervorgehoben hat, auch die Spuren der damaligen romantischen Geschichtschreibung unverkennbar an sich trug. Jahns Leistung bedeutete für die Mozartforschung eine Tat; zahlreiche Erkenntnisse von Mozarts Leben und Kunst, die uns heute als selbstverständlich erscheinen, gehen auf sie zurück. Aber es darf dabei doch auch nicht übersehen werden,

daß Jahn der von ihm selbst bei Ulibischew erkannten Gefahr nicht entrann, Mozarts Kunst zum imposanten, krönenden Schlußstein aller bisherigen Entwicklungen, besonders der italienischen Musik, zu erheben. Jahn gab ferner jener Auffassung die Weihe, die in Mozart den idealen Künstler des seelischen Gleichgewichts und vollendeten Ebenmaßes bewunderte und die dämonische Seite seines Wesens in den Hintergrund schob. Wie Mendelssohn als Dirigent an Beethovens neunter Symphonie zu mildern und zu glätten suchte, was ihm an ihr zu schroff erschien, so neigte auch Jahn dazu, an Mozarts Bild die Kanten abzuschleifen. Der von den eigenen Zeitgenossen als „Stürmer und Dränger" angefochtene Mozart wurde in einen Klassiker verwandelt, wie ihn die damalige Generation als höchste Verkörperung eigenen Kunststrebens ansah. Dabei hielt Jahn denen, die damals Beethoven gegen Mozart auszuspielen suchten, mit Recht den Spiegel vor, verzichtete aber bedauerlicherweise auch nicht auf tendenziöse, gegen die heraufziehende Oper Richard Wagners gerichtete Anspielungen. Ging Jahn bei der Idealisierung Mozarts mit Behutsamkeit und Besonnenheit vor, so öffneten sich alle Schleusen verschwommener Schönrednerei und gedankenloser Glorifizierung, als das Heer der Nachschreiber Jahns Arbeit in gangbare Münze umschlug.

Im Jahre 1862 veröffentlichte Ludwig von Köchel sein „chronologisch thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Mozarts" (zweite erweiterte Auflage von Graf Paul Waldersee, 1905), dessen Einreihungen undatierter Werke heute vielfach erschüttert sind, aber nicht durch neue, ebenfalls fragwürdige Chronologien ersetzt werden sollten. Köchels Bezeichnungen haben sich so weit eingebürgert, daß die Einführung einer neuen Numerierung erst dann die Möglichkeit einer völligen Verwirrung ausschließt, wenn die letzten Zweifel in den Datierungsfragen behoben sind. Bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschien in den Jahren 1876—86 die große kritische Gesamtausgabe der Werke Mozarts in 24 Serien, die unter mancherlei, nach dem damaligen Stande begreiflichen Editionsmängeln leidet, aber immerhin ein monu-

mentales Quellenwerk ersten Ranges bedeutet. An Jahns Biographie reihten sich also in der Zeit des beginnenden Aufschwungs der deutschen historischen Musikwissenschaft große, umfangreiche Publikationen, die Mozarts Lebenswerk in seiner Vollständigkeit erschlossen.

So schwierig es auch für die Mozartforschung war, von Jahn loszukommen, so gaben doch zunächst Einzeluntersuchungen den Anstoß zu neuen Feststellungen, Auffassungen und Ausblicken. Die deutschen, bayerischen und österreichischen „Denkmäler der Tonkunst" legten Bände vor, die Vorgänger und Zeitgenossen Mozarts berücksichtigten und auf diese ein neues Licht warfen. Nachdem bereits Friedrich Chrysander im Hinblick auf Mozarts Opern Einwände gegen Jahns Darstellung erhoben hatte, behandelte Hermann Kretzschmar (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 1905) in kurzen Strichen auf Grund ausgedehnter Studien der italienischen Oper die Frage nach Mozarts Stellung in der Operngeschichte und seinem Verhältnis zu der zeitgenössischen, namentlich italienischen Opernproduktion und entzog dadurch Jahns Auffassungen den Boden. Die geradezu bahnbrechenden Aufsätze von Alfred Heuß über das „dämonische Element in Mozarts Opern" und „Gluck als Musikdramatiker" (Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, 1906/1914) gingen Mozarts seelischen Kräften und der Art seines Schaffensprozesses nach und erwiesen sich für die Mozartforschung der Folgezeit als überaus fruchtbar. Auch Max Friedlaender, H. de Curzon, A. Leitzmann und andere beteiligten sich an der neueren Mozartforschung, Joh. Ev. Engl steuerte als Archivar des Salzburger Mozarteums in unermüdlicher Ausdauer kleinere Bausteine bei, Ernst Lewicki erwarb sich den Ruf eines Kenners Mozartscher Kunst. Joseph Kreitmaier zeichnete (1919) nach den literarischen Quellen in bewußter Abkehr von der Idealisierung des Menschen Mozart ein Charakterbild des Meisters. Hugo Goldschmidts „Musikästhetik des 18. Jahrhunderts" (1915) verschaffte neue Einsichten in die musikästhetischen Gedankengänge und Anschauungen von Mozarts

Zeit, des Marburger Philosophen Hermann Cohen „Dramatische Idee in Mozarts Operntexten“ (1916) suchte namentlich für Mozarts Behandlung der Kontrastfiguren die ästhetischen Grundlagen aufzudecken. Einem vernachlässigten Spezialgebiet, der theatergeschichtlichen Darstellung und den Inszenierungsproblemen, wandte sich Ernst Lert in seinem Buche „Mozart auf dem Theater“ (1918) zu, das mit dazu berufen sein dürfte, die Aufführungen Mozartscher Opern von den ausgefahrenen Bahnen erstarrter Tradition abzulenken.

Nach Otto Jahn ging die Zielrichtung der Mozartforschung dahin, das über biographischen Einzelheiten schwebende Dunkel aufzuhellen, Mozarts musikalische Werke in ihrem vollen Umfang zugänglich zu machen und an den von Jahrzehnt zu Jahrzehnt deutlicher hervortretenden Schwächen von Jahns romantischer Geschichtschreibung mit fruchtbringender Kritik einzusetzen. Auf diesem Wege wurde ein wesentlicher Fortschritt erreicht. Noch waren weitere Quellen zu erschließen, mit Spannung sah man Versuchen einer neuen Gesamtdarstellung entgegen. Der Verfasser dieses Buches konnte 1914 die erste kritische Gesamtausgabe der Briefe Mozarts und seiner Familie in vier Bänden und einer Ikonographie als Supplementband herausgeben und 1919 ein Tafelwerk in 88 Quartblättern „Mozarts Handschrift“ folgen lassen. Eine neue Biographie, die sich unter den Gesamtdarstellungen bis dahin am stärksten von Jahn trennte, aber bisher nur die ersten einundzwanzig Jahre von Mozarts Leben umfaßt, schrieben die beiden Franzosen T. de Wyzewa und G. de Saint-Foix (2 Bände 1912). Diese drängten die Darlegung der Lebensumstände des Meisters ganz in den Hintergrund und legten das Schwergewicht auf eine geradezu minutiöse Analyse der einzelnen Phasen von Mozarts künstlerischer Entwicklung. Das unmittelbare Reagieren des jungen Mozart auf die künstlerischen Eindrücke trat damit in voller Deutlichkeit und einem bisher nicht geahnten Umfang zutage. Namentlich im Hinblick auf Mozarts Instrumentalmusik, weniger für die Oper und besonders die Kirchenmusik,

der die beiden Verfasser wohl fern standen, ergaben sich neue Resultate. So imponierend diese Leistung war, so konnte sie doch ihre Schattenseiten nicht verbergen. Sie trieb die Untersuchungen nach den künstlerischen Einflüssen oft auf die Spitze und ließ dadurch den Eindruck aufkommen, als ob ein genialer Geist mit der Summe verschiedenster Einflüsse gleichgesetzt werden könnte. Wohl wurde eine Reihe wichtigster Mozartprobleme gelöst, aber das eine Hauptziel, das Wesen des Genies zu erfassen, mußte bei dieser Betrachtungsart im Versuch stecken bleiben. Wie in Frankreich entstand um dieselbe Zeit (1913) auch in England ein neues Mozartwerk. Edward Dent, der Kenner der italienischen Oper, beschränkte es auf Mozarts Bühnenwerke und suchte nicht nur das englische Publikum über Mozarts Bühnenwerke aufzuklären, sondern mit Erfolg auch Mozarts Opernstil und Stellung zu den Zeitgenossen schärfer herauszuarbeiten. Auch Deutschland brachte zwei neue Mozartbiographien heraus. In der einen von Arthur Schurig (2 Bände 1913) wird Jahns Mozartideal nicht nur entschleiert, sondern maßlos ins Gegenteil gezerrt. Mit Recht sucht Schurig die Mozartlegenden zu zerstören, läßt aber an ihre Stelle meist romanhafte Phantasiebilder treten. Soweit er überhaupt auf das Musikalische zu sprechen kommt, schließt er sich fast durchweg aufs engste der neuen französischen Forschung an, als deren „Vasall" er sich selbst mit Stolz bekennt. Auf einer wissenschaftlichen Höhe steht dagegen Hermann Aberts „Mozart" (2 Bände 1919/21), der als fünfte Ausgabe von Jahns Biographie erscheint. So ist nach dem durch die Wirkungen von Jahns Biographie verursachten allzulangen Stillstand in die Mozartforschung neuerdings frisches Leben gekommen, das nicht nur dieser, sondern auch der Musikwissenschaft überhaupt zum Nutzen gereichen wird.

Das vorliegende Buch tritt in den Kreis der modernen wissenschaftlichen Mozartbiographien. Es erstrebte stärkste Konzentration des Stoffes und knappe, übersehbare Form der Darstellung. Daß es sich hierbei von den zusammenfassenden popu-

lären Kopien des Jahnschen Werkes ebenso wesentlich unterscheidet wie von Curzons kurzer, getreuer Nachzeichnung der Untersuchungen von Wyzewa und Saint-Foix, dürften schon die langjährigen Quellen- und Spezialstudien erweisen, auf denen es aufgebaut ist, und dann die Selbständigkeit, die es auch gegenüber der französischen Forschung zu wahren sich bemüht. Von der Beengtheit der älteren Künstlergeschichte weicht es bewußt ab und sucht auf die Erfassung der Werke selbst und ihrer künstlerischen Probleme und Tendenzen Nachdruck zu legen, ohne jedoch dabei zurückzudrängen, was an feststellbaren Erlebnissen des Künstlers mit den Werken in ursächlichem Zusammenhang steht. Bilden einzelne Wesenszüge von Mozarts Werken wie zum Beispiel die Behandlung der Giocosa den Mittelpunkt wissenschaftlicher Untersuchungen, so rückt das Schwergewicht von der künstlerischen Gesamterscheinung Mozarts auf künstlerische Mozartprobleme, das Lichtbündel, das die einzelnen Strahlen auffängt, erhellt nicht so sehr die künstlerische Persönlichkeit und deren Werke, sondern künstlerische Probleme, die sich aus diesen ergeben. So stellte sich das vorliegende Buch die Aufgabe, das Lebenswerk des genialen Künstlers, nach dem Stande der gegenwärtigen und eigenen Forschung, zur Darstellung zu bringen, Mozarts künstlerische Gesamterscheinung möglichst scharf herauszuarbeiten und aus dem Geiste seiner Zeit zu begreifen.

Im besonderen darf noch erwähnt werden, daß ursprünglich die Beigabe eines Notensupplementbandes in Aussicht genommen war, der größere Teile von Werken Mozarts, seiner Vorgänger und Zeitgenossen enthalten sollte. Es erübrigte sich wohl, die von der bisherigen Mozartforschung sich trennenden Auffassungen besonders herauszuheben. Die mit Mozart näher vertrauten Fachgenossen werden sie ohnehin unschwer bemerken. Auch sei festgestellt, daß beim Erscheinen von Aberts beiden Bänden dieses Buch bereits druckfertig abgeschlossen war. Übereinstimmungen erklären sich aus der Benutzung gleicher Materialien, zahlreiche abweichende Ergebnisse aus der Verschiedenheit der Auffassungen.

Herzlich gedenke ich beim Abschluß dieses Buches der Bonner Freunde und Kollegen, die an seiner Entstehung lebhaften Anteil genommen haben. Ein Wort persönlichen Dankes gebührt meinen beiden früheren Schülern Dr. Wilhelm Kurthen in Weidesheim und Privatdozent Dr. Arnold Schmitz-Bonn, die sich die Mühen der Durchsicht und Druckkorrektur nicht verdrießen ließen, sowie dem Chef der Verlagshandlung Geheimrat D. Dr. Oskar Beck in München, der mit Großzügigkeit an die Publikation heranging und sie mit Liebe und Sorgfalt überwachte.

Bonn am Rhein, im Mai 1922

Dr. Ludwig Schiedermair
ordentl. Professor der Musikwissenschaft an der
Rheinischen Friedrich Wilhelms-Universität Bonn

Inhalt

Verzeichnis der Abbildungen

Erstes Buch

Der Werdende



1. Das Elternhaus (1731 – 1756)

Dunkle Wolken zogen herauf über das Land der erzbischöflichen Reichsfürsten an der Salzach. Leopold Anton von Firmian unterzeichnete am letzten Oktober 1731 das weittragende Edikt zur Vertreibung der Protestanten und verhalf dadurch der jesuitischen Propaganda in seinem Lande zum Siege. In einzelnen Haufen wurden die von Haus und Hof Vertriebenen rücksichtslos über die Grenzen gejagt. Die Soldateska zwingt die Emigranten zum eiligen Marsch. Die Schreckensszenen voll Not und Drangsal rufen Aufruhr hervor. Das Mitleid drückt zurückbleibenden Gesinnungsgenossen die Steine in die Hände gegen die Häscher des erzbischöflichen Herrn. Aber es gibt keine Rettung. Die Unglücklichen, die unentwegt an ihrer Überzeugung festgehalten hatten, müssen wandern hinaus in die Fremde, von der sie nicht wissen, ob sie ihnen eine neue Heimat bietet. Ihr Bundeslied klingt zum Abschied von der verlorenen Scholle durch die Gaue:

Ich bin ein armer Exulant,
A so thu i mi schreiba,
Ma thut mi aus dem Vatterland
Um Gottes Wort vertreiba.

In der Residenz des Fürsten, der diesen kirchenpolitischen Machterfolg durchgesetzt hatte, mehrten sich die Sorgen. Die glückliche Lodronsche Zeit des Aufblühens und Erstarkens war vorüber. Die finanzielle Mißlage, die Streitigkeiten der Stände, später die Unruhen des österreichischen Erbfolgekrieges, deren Wellen auch in das Erzstift schlugen, machten sich drückend bemerkbar. Gerüchte von dem Verluste der Selbständigkeit drangen immer wieder durch und wollten nicht verstummen. Es bedurfte der Einsicht und Energie späterer Fürsten, um die Lage des Erzstifts allmählich günstiger zu gestalten und Reformen im Sinne der Aufklärung in die Wege zu leiten.

In diesen traurigen Zeiten des Firmianschen Regiments siedelte Leopold Mozart von Augsburg nach Salzburg über. Schon seit nachweisbar über 100 Jahren saßen die Mozarts als einfache, der Musik fernstehende Handwerksleute in der freien Reichsstadt. Auch Leopold Mozart — er war geboren am 14. November 1719 — wäre wohl dem Vater im Buchbindergeschäfte der Heimat gefolgt, hätte nicht der Pate, der Kanonikus Grabherr, die Begabung des Jungen erkannt und ihn für einen andern Beruf ausersehen. So war Leopold als Chorknabe in die Klöster vom Heiligen Kreuz und von St. Ulrich eingezogen und hatte hier die damals an solchen Stätten übliche Erziehung erhalten. Mit den Schulstudien verband sich eine musikalische Ausbildung, die im besonderen auf die Praxis der katholischen Kirchenmusik hinarbeitete, die Chorknaben aber auch nicht von weltlicher Musikübung ausschloß.

Das Mißbehagen mit dem „Abderiten"-Milieu am Lech und das kühle Verhältnis zu den Geschwistern, die den väterlichen Beruf aufnahmen, dürften ebenso wie der Wunsch des Paten und die nahen Beziehungen von St. Ulrich zur Benediktiner-Universität an der Salzach vornehmlich als die Ursachen anzusehen sein, die den 18jährigen Leopold im Jahre 1737 zur Abreise nach Salzburg bestimmten. Die Jugenderinnerungen an den Durchzug der Salzburger Emigranten durch die schwäbische Heimatstadt und an die Schwierigkeiten, welche die städtischen Behörden diesen bereitet hatten, mochten wohl in ihm aufsteigen, als er ins Salzburgische Gebiet einfuhr. Das Vertreibungsedikt wirkte nach bei dem überzeugten und eifrigen Katholiken, der auch weiterhin in glücklichen und unglücklichen Tagen Trost und Stütze in seiner Religion fand, aber als Jünger der Aufklärung Heuchelei und Aberglauben abwehrte. Was Leopold Mozart in Salzburg suchte, waren nicht Zunft und Kleinbürgertum der Stadt, sondern die Universität und der fürstliche Hof. Von beiden erhoffte er Förderung in seinen höheren Zielen.

Der feine Geist, der die Stiftungen der Benediktiner zur gleichen Zeit anderwärts auszeichnete, war damals von der Salzburger

Hochschule gewichen. Das Domkapitel sah ruhig zu, daß deren Mittel versiegten, und legte seine Geringschätzung des Instituts offen an den Tag. Unter der Regierung des Fürsten, der als Zögling des Collegium germanicum in Rom studiert hatte, fanden hier nur die Formalismen der Jesuiten Pflege, wurde eine gesunde Volksbildung und die Schulung geeigneter Beamten vernachlässigt. Als Logicus trat Leopold Mozart in diesen Kreis und hörte nach seinem eigenen späteren Bericht Vorlesungen über „Weltweisheit und Rechtsgelahrtheit". Der gleiche Ernst und die gleiche Pflichttreue, die ihn schon in der Heimat vorwärtskommen ließen, brachten ihm einen Examenserfolg. Aber mit dem Jahre 1739 verschwindet sein Name plötzlich aus der Studentenliste. Vielleicht war es die Notwendigkeit des selbständigen Broterwerbs, vielleicht das Streben nach ungehinderter musikalischer Tätigkeit, die ihn zum Verlassen der Universität bewogen. Möglicherweise schien ihm auch das damals vom besseren Musiker verlangte Niveau einer höheren geistigen Bildung erreicht, und fiel jetzt in der Berufsfrage seine endgültige Entscheidung gegen den geistlichen Stand. Zu der nicht gewöhnlichen Geistesbildung, die ihn später in Salzburg allmählich vereinsamen ließ, seiner Familie aber wertvolles Gut zuführte, ist wohl während dieser Universitätsjahre mit der Grund gelegt worden. Für seine künstlerische Tätigkeit rückte jetzt der fürstliche Hof mit seinen Anregungen in den Vordergrund.

Der Sinn der Herren an der Salzach für die Entfaltung künstlerischer Kräfte, der schon seit über 100 Jahren italienische, ins Großartige zielende Prachtbauten erstehen ließ, kam auch der Musik am Hofe zugute. Das Salzburger Erzstift gehörte im 18. Jahrhundert in die Reihe jener Fürstensitze, die eine nach künstlerischen Grundsätzen geleitete, mehr oder weniger starke Kapelle hielten und dadurch zur Pflege und Entwicklung der Instrumentalmusik ein gut Teil beigetragen haben. Die Salzburger Hofmusik konnte bei den für sie aufgebotenen beschränkten Mitteln und einer Besetzung des Orchesters mit gegen vierzig Spielern zwar nicht mit Körperschaften, wie sie Wien besaß, rivalisieren, zählte jedoch immerhin

zu den mittleren gutversorgten Fürstenkapellen jener Zeit. In der Verwendung von Streichern und Bläsern, zu denen die Feldtrompeten herangezogen wurden, ferner in der sozialen und gesellschaftlichen Stellung, welche die Musiker im patriarchalischen Sinne den höheren Bedienten zugesellte, endlich auch in der Vielseitigkeit einzelner Mitglieder und ihrer Beteiligung mit produktiven Leistungen stellte die Salzburger Kapelle eine Organisation dar, wie sie damals auch anderwärts in Deutschland sich herausgebildet hatte. Das mit ihr verbundene, ungefähr 50 Personen umfassende Institut der Chorsänger und Kapellknaben unterschied sie jedoch zugleich von anderen Kapellen, namentlich solchen an weltlichen Hofhaltungen, und wies auf die Pflege der Kirchenmusik als ihre vornehmliche Aufgabe hin. War die Salzburger Hofgesellschaft auch theatralischen Darbietungen durchaus nicht abgeneigt und spendete sie Opern mit italienischen Sängern freudigen Beifall, mochte sie auch an kleineren instrumentalen Veranstaltungen gerne teilnehmen, so lag doch der Schwerpunkt des musikalischen Lebens in Salzburg auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst. Leopold Mozart begegnete hier Verhältnissen, die jenen glichen, unter denen er in der Heimat aufgewachsen war, mochten sich beide auch in verschiedenen Maßstäben bewegen. Doch fand er hier auch neue, sowohl innere als äußere Anknüpfungspunkte, die seinem ganzen Leben von jetzt ab die Richtung gaben. Zunächst stellten sich Beziehungen ein zu dem Propst des Domkapitels, dem Grafen Johann Baptist Thurn und Taxis. Wie er durch die Widmung der Trio-Sonaten von 1740 sich dessen Gunst und Schutz errang, so lenkte er dann in den folgenden Jahren durch Passionskantaten die Aufmerksamkeit des Erzbischofs auf sich. Auch durch sein Violinspiel erwarb er sich Anerkennung. Wesen, Art und Begabung des früheren Studenten der Universität erweckten Sympathie am Hofe und führten 1743 zu seiner festen Anstellung als Violinist der fürstlichen Kapelle, bereits ein Jahr später erfolgte die Ernennung zum Violinlehrer der Kapellknaben.

Mit dem Eintritt Leopold Mozarts in die Salzburger Hofmusik waren wohl die Pläne und Wünsche der Augsburger Freunde zerstört, dagegen die Hemmnisse für die künstlerische Entwicklung endgültig aus dem Wege geräumt. In dem Streben nach Vervollkommnung und dem Drang, sich über dem Durchschnitt zu halten, durfte er von den Kollegen der Kapelle auf die Länge der Zeit freilich nur teilweise Förderung erwarten. Aus der Schar der Musiker trat ihm in dem Jettenbacher Organisten Johann Ernst Eberlin eine stärkere künstlerische Persönlichkeit entgegen. Von diesem fruchtbaren Kirchenmusiker und gewandten Oratorien- und Fugenkomponisten, der nicht nur an den älteren Kunstidealen festhielt, sondern auch dem Fortschritt sich nicht verschloß und seinen Werken einen süddeutschen Ton einverleibte, konnte er lernen und aufrichtige Urteile und Unterweisungen verlangen. Der Freundschaftsbund der beiden blieb unzerrissen. Ihre gemeinsamen Bemühungen galten der Erziehung und Hebung des Orchesters und gestalteten sich aussichtsvoll, als unter der Regierung des Ordnung schaffenden Dietrichsteiners Eberlin Ende 1749 zum Kapellmeister aufrückte. Wenn die Salzburger Hofmusik damals allmählich einem höheren Niveau zusteuerte, so darf ein gut Teil auf das Konto Eberlins und Leopold Mozarts gesetzt werden. Einen weiteren Aufschwung nahm die Kapelle inmitten der politisch bedrängten Zeit, als Graf Sigismund von Schrattenbach die Zügel der Regierung ergriff. Der Tod des Freundes brachte Leopold Mozart im Jahre 1763 die Ernennung zum Vizekapellmeister und damit die Erfüllung eines lange gehegten Wunsches. Aus Großwardein wurde Michael Haydn, der jüngere Bruder Josephs, als Konzertmeister berufen, ein Künstler von außergewöhnlichen Fähigkeiten, der namentlich als Komponist dem Musikleben eine charakteristische Prägung geben konnte. Mit Eberlins Schüler, dem Organisten Anton Kajetan Adlgasser, und dem Violinisten Joseph Hafeneder bildeten Michael Haydn und Leopold Mozart als produktive Musiker eine Art von Salzburger Schule, die gewiß nicht neben Wien oder Mannheim in Betracht kam, aber bei allen Beeinflussungen doch den Zusammenhang mit

der Heimat nicht ganz verlor und gelegentlich Regungen eines selbständigen Geistes äußerte. Im Orchester wirkten besonders tüchtige Bläser, wie die böhmischen Waldhornisten Sadlo und Drasil, der Oboist Burg und der Posaunist Gschlat, ferner die Trompeter Köstler und Schachtner, von denen der letztere als früherer Ingolstädter Jesuitenzögling literarische Bildung besaß und Mozart in Freundschaft ergeben war. Diese Tradition in der Besetzung der Bläser, die auch auf den großen Meister später nicht ohne Einfluß geblieben ist und zu den Bläserstellen seiner Partituren wohl die ersten Anregungen gegeben hat, hielt sich auch weiterhin. Schubart betont in seinen Schriften diese Salzburger Spezialität: „Die Salzburger glänzen in blasenden Instrumenten. Man findet daselbst die trefflichsten Trompeter und Waldhornisten.“ Der Gesangschor hatte in den Salzburgern Joseph Meißner und Felix Winter Solisten mit ungewöhnlichen Stimmmitteln. Die Haupttätigkeit der Hofkapelle spielte sich nach wie vor in der Kirche bei den Messen, Vespern, Litaneien und Prozessionen ab. Ein Blick in die „Kirchen- und Hofkalender“ jener Zeit gibt einen Begriff von den zahlreichen, zuweilen fast täglichen Leistungen, zu denen die Hofkapelle bei den kirchlichen Feierlichkeiten herangezogen wurde. Inwieweit und nach welcher Richtung die Kapelle außerhalb der Kirche am Hofe beschäftigt war, lassen die Mitteilungen ersehen, die der Truchseß Anton Gilowsky, ein Bekannter Mozarts, in seinem Hofdiarium aufgezeichnet hat. Nach ihnen beteiligte sie sich in mehr oder weniger größeren Zwischenräumen an den Aufführungen einheimischer musikdramatischer Darstellungen mit lateinischem Text in der Universität, an den italienischen Opern eigener Kräfte und neuneapolitanischer Herkunft auf dem „Hoftheatro“, und außerdem oblag ihr die Musik für Ball, Tafel und Kammer. Der Zuschnitt der Kapelle blieb im Ganzen unverändert, als im Jahre 1772 die Regierung an den Grafen Hieronymus von Colloredo überging. Doch zog jetzt eine größere Zahl italienischer Musiker in die Kapelle ein. Unter ihnen figurieren der Neapolitaner Kapellmeister Fischietti, der Leopold

Mozarts Traum von der Erreichung der höchsten Musikerstelle am Hofe endgültig zerstörte, dann der Kastrat Ceccarelli, der Geiger Brunetti, der Cellist Ferrari und der ausgezeichnete Oboist Ferlendi. Mit allen ist Leopold Mozart in näheren Verkehr getreten. Derselbe Hieronymus, der als Aufklärer das Aristokraten- und Gelehrtentheater in eine öffentliche Bühne verwandelte, suchte auch in der Kapelle mit eisernem Besen den Schlendrian zu beseitigen, der sich im Laufe der Jahrzehnte hier ausgebreitet hatte und auch durch Leopold Mozart nicht immer erfolgreich hatte bekämpft werden können. Ordnungserlasse erschienen, Urlaubsreisen wurden beschränkt, unzuverlässige Musiker wanderten ins Stockhaus oder erhielten die Ankündigung ihrer Entlassung, durch die italienischen Mitglieder sollte der Körperschaft frisches Blut zugeführt werden. Doch brach für die Kapelle keine neue Zeit an. Wenn die Kapelle durch fünfzig Jahre im Ganzen dasselbe Gesicht behielt und einem gewissen Stillstand preisgegeben war, so lag das vornehmlich an dem Wechsel der Regierungen, den beschränkten finanziellen Verhältnissen und an der wenig glücklichen Hand im Engagement führender Musiker, aber auch an den Eigentümlichkeiten des Orts.

In der Stadt der Bürger und Handwerker, die im Vergleich zu anderen kleineren Residenzstädten ungewöhnlich ansehnliche und tiefe Wohnhäuser errichtet hatten, herrschte vielfach eine engbegrenzte Welt, die im gedankenlosen Lebensgenusse, im Possentanz und Klatsch ihr Endziel erblickte und Hornwalzwerk und Glockenspiel als Wahrzeichen ihres Sinnens ansah. Die Emigrantenschar wurde hier mit Hohn und Spott überzogen. Von dem Tiefstand dieser Atmosphäre erzählt Leopold Mozart selbst später ein charakteristisches „burleskes" Stücklein: „den 30. Dezember abends ging der Kellner vom Hofwirt in den Keller des Hofmarschalls, den der Wirt in Bestand hat, um ein zwei Ehmer vortrefflich ungarischen Edenburger Wein herauszunehmen. Er legte das 2 Ehmer Faß außer dem Keller auf die Stiege, und sagte dem Hausknecht, da er nach Hause kam, daß er das Faßl holen solle. Der Haus-

knecht vergaß es, und der Wein blieb liegen. In der Nacht kam um 12 Uhr ein Heyduck Hansgeorg besoffen nach Hause; – das Haustor ist immer offen, weil die Schildwache vom Grafen Wicka neben bei stehet; aber ins Zimmer konnte er nicht, alles war zu. Er nahm nun seine Zuflucht zum gewöhnlichen Platz, den er öfter bei ähnlicher Gelegenheit einnahm, öffnete die Kellerfalltür, um sich auf die Stiege zu legen. – Da fand er ein Faß. Er trug's unter das Tor, öffnete den Spund, roch den vortrefflichen Wein. Sprach mit der Schildwache, die ihm, sobald die Ablösung geschahe, ein großes Geschirr aus der Wachtstube verschaffte: dann ging die Freude an. Die ganze Nacht hindurch hatte die Wicka, Obersten, Mirabell, und Mirabell-Torwache Arbeit genug, den Wein, davon auch eine gute Portion verschüttet wurde, auszusaufen. Die Tagrund fand in der Frühe alles besoffen, der Graf Wicka, der in aller Frühe zum Fenster heraussahe, hatte die Ehre, seine Schildwache auf dem Boden liegend im tiefen Schlafe zu bewundern. Einige konnte man bis auf den Abend nicht zur Sprache bringen. Nun ist alles im Arrest! à bon Conto der Wein war vortrefflich! und rein ausgesoffen; der Heyduck liegt auf dem Rathause, mit frischem Wasser die hitzige Leber abzukühlen und hat die Ehre, den Wein zu bezahlen." Diese Stickluft übte ihre Wirkung bis in die Hofkreise. Ihr suchte Leopold Mozart zu begegnen durch den Verkehr mit Adel und höherer Beamtenschaft, mit den Familien Firmian, Arco und Lodron, Mölk, Barisani, Schiedenhofen und anderen. Zahlreiche Hofmusiker aber verfielen ihr um so mehr, als sie im Gegensatz zur Praxis anderer Hofkapellen mit Alterspensionen ausgestattet waren und sich daher der Sorge für die Zukunft überhoben glaubten. In der Spießbürgerstadt lebte aber auch eine kernige Derbheit und ein „Hanswurstgeist", der drollige und burleske Volksgesänge schuf und sich zur Parodie aufschwang; hierzu gesellte sich eine starke Neigung fürs Theater, die wohl in der altbayerischen Lust am Theaterspielen ihre Wurzeln hatte. Diese Stammeseigentümlichkeiten kamen auch bei dem großen Meister zum Vorschein.

Leopold Mozart trat diesem Stadtmilieu immer wieder näher durch den Hausstand, den er sich bereits im November 1747 gegründet hatte. Obwohl erst einige Jahre in erzbischöflichen Diensten, war er, 28jährig, mit der gleichaltrigen Maria Anna, der Tochter des St. Gilgener Pflegkommissars Wolfgang Nikolaus Pertl, die Ehe eingegangen. Vielleicht hatte zu der Verbindung, die schon länger geplant war, der Erzbischof bisher die Zustimmung verweigert. Ein in Charakter, Bildung und Zielen sehr ungleiches Paar schloß einen Bund, an dem es bis zum Lebensende festhielt.

Aus der engen schwäbischen Heimat, die ihm die nachdenkliche, philosophierende Art, Schlauheit und Zähigkeit als schwäbisches Erbteil in die Fremde mitgegeben hatte, war Leopold Mozart nach Salzburg gekommen. Seine besondere Aufmerksamkeit lenkte hier neben dem geistigen Zentrum, der Universität, vor allem die erzbischöfliche Residenz auf sich, die zwar nicht den Glanz entfaltete, in dem damals größere deutsche Fürstensitze nach französischem Vorbild erstrahlten, aber immerhin ein reges Hofleben führte und künstlerischen Interessen Verständnis entgegenbrachte. Zu der Heimat liefen nur noch dünne Fäden und verbanden ihn mit einzelnen Gönnern, Freunden und Kollegen. Wozu er es als Künstler bringen kann, will er den Augsburgern zeigen, aber sein Herz schlägt ihnen nicht mehr entgegen. Mit Energie und Ausdauer, durch die sich schon der vielseitig begabte Knabe aus den kleinen Verhältnissen des Vaterhauses herausgearbeitet hatte, geht er ans Werk. Gewissenhaftigkeit und Pflichttreue, die zuweilen einen Zug ins Pedantische annehmen, bilden auch fernerhin die Kräfte, die sein Streben nach höheren Zielen wirksam unterstützen. Aus dem Kampfe um die Zukunft gewinnt er Selbständigkeit und Selbstgefühl im Denken und Handeln, auch die Einsicht von der Notwendigkeit, mit den Umständen und Menschen zu rechnen und mit ihnen Kompromisse zu schließen. Zugleich bleibt wohl aus diesem Kampfe und seinen Begleiterscheinungen aber auch ein Stachel zurück, der in ihm immer wieder ein Mißtrauen gegen die Umwelt weckt und seinen natür-

lichen Humor nicht selten in Hohn und Spott verwandelt. Ein tiefes Mitgefühl erfüllt ihn gegen Arme und Unglückliche und verschiedentlich greift er trotz seiner knappen Einkünfte hilfreich ein, um ihre Lage zu verbessern. Nachdem er einmal Hofmusiker geworden war, steht ihm klar vor Augen, daß er die Schranken, die ihn von den Domherren und den höheren Beamten trennten, durch Bildung und Lebensführung in einzelnen Fällen zwar dem freundschaftlichen Verkehr öffnen, aber nicht endgültig niederlegen könne. Er zieht hieraus die Konsequenzen und bemüht sich mit allen Kräften, in eine höhere, leitende Stellung zu gelangen. Seit seiner Verheiratung ist ihm die Fürsorge für die eigene Familie oberste Pflicht. Seinen ehrgeizigen Plänen erwachsen nun neue, berechtigte Beweggründe. In rührender Weise trifft er für das Wohlergehen und Fortkommen der Familie die verschiedensten Anstalten. Als er die Begabung der Kinder, im besonderen des Sohnes, erkennt, scheut er für deren Förderung und Ausbildung vor keinem Opfer zurück. In der Freude und im Stolz über die Entwicklung der Kinder verliert er zuweilen die Unbefangenheit und gerät bis zur Grenze des Zweckmäßigen. Auf den Reisen, deren Nutzen für die Erziehung er fast überschätzt, und deren damalige Umständlichkeiten er im Interesse seiner Kinder gerne auf sich nimmt, weiten sich seine Sinne; Fähigkeiten, die bisher in ihm zurückgedrängt waren, kommen zur Geltung und Reife. Seine Reisebriefe zeigen eine fast weltmännische und weltkluge Art des Auftretens, eine praktische Begabung, die sich in den verschiedensten Lebenslagen rasch zu helfen weiß, zuweilen auch einen Blick für Naturschönheiten, Städtebilder und Kunstschätze, für Sitten und Unsitten eines Landes. Und auch in politischen, kirchlichen, selbst volkswirtschaftlichen Fragen äußert sich ein gesundes Empfinden. Ist er zuweilen ängstlich bemüht, seine Absichten vor der Öffentlichkeit zu verbergen und Zurückhaltung zu üben, nimmt er sogar öfters zu Täuschungen und Verschleierungen seine Zuflucht, so lassen dies die jeweiligen Verhältnisse und Umstände begreiflich erscheinen. In den späteren Jahren bricht sich in ihm allmählich ein Hang zum Pessimismus Bahn, den die

vergebliche Aussicht auf eine erste Stellung, der unvermutete Tod der Gattin in der Fremde, die Sorge um das Vorwärtskommen des Sohnes und die Verschlechterung seines Gesundheitszustandes verstärkt haben mögen. Nicht die ausführlichen Bemerkungen über das drohende Gewitter des bayerischen Erbfolgekrieges, wohl aber die Ratschläge und persönlichen Auslassungen über Kunst und Leben erhalten in den Briefen an den Sohn nun einen besonderen, dumpfen Unterton. Aus den pessimistischen und melancholischen Anwandlungen bildet sich dann eine Resignation heraus, die dem jungen Künstlertum des Sohnes die Rücksicht auf das Publikum und die sichere Lebensstellung predigt und sich stumm dareinschickt, als dieser unbekümmert eigene Wege einschlägt. Die Prager Don Giovanni-Aufführung des Sohnes im Oktober 1787 sollte er nicht mehr erleben.

Verschiedene Wesenszüge Leopold Mozarts finden eine Erklärung in seiner vollen, in älteren Traditionen aufgewachsenen Künstlernatur, die sich auch in eigenen Werken auszuleben suchte. Ihr ist es wohl zuzuschreiben, daß er gegenüber einzelnen Musikern, neueren Stilarten und Geschmacksrichtungen die Objektivität des Urteils verliert und unter äußeren Einflüssen in seinen gefaßten Meinungen wankend wird. Aus ihr resultiert wohl die abwehrende Stellung, die er nicht ohne Grund zu den Italienern der Salzburger Hofkapelle einnimmt, ferner die zuweilen kühle Haltung gegenüber Kollegen wie Michael Haydn, die ebenso dem Abscheu über deren anakreontische Lebensweise wie dem Unbehagen über ihre künstlerische Leistungsfähigkeit entspringen mochte. Der gekränkte Künstlerstolz rief in ihm wohl auch die spitzen Bemerkungen über den erzbischöflichen Herrn hervor. Inmitten seiner vielseitigen und anstrengenden Berufsarbeit als Mitglied der Hofkapelle und als Lehrer tritt er unermüdlich als produktiver Musiker, als Instrumental- und Kirchenkomponist auf den Plan. Von den dreißig erhaltenen Sinfonien, den dreißig verschollenen Serenaden und anderen Werken verdankt ein großer Teil seine Entstehung wohl hauptsächlich den Bedürfnissen und Geschmacksrichtungen des

Hofes, denen er nach den damaligen Gepflogenheiten Rechnung zu tragen hatte. Erst in den späteren Jahren, als die Entwicklung des Sohnes sein ganzes Interesse auf sich zieht und seine Lebenskräfte zu schwinden beginnen, macht sich eine Abnahme der Produktivität bemerkbar. Bleibt er als Instrumentalmusiker auch in Einzelheiten nicht von der neuen Zeit unberührt, die zu Philipp Emanuel Bach, zu Schobert und den Mannheimern führt, so wurzelt doch seine instrumentale wie vokale Kunst, auch die der 50er und 60er Jahre, in der älteren Zeit. Hier liegen die italienischen und französischen, in instrumentaler Hinsicht auch deutschen Quellen, aus denen er schöpft. Es lebt in ihm noch ein Stück des alten deutschen Kapellmusikers der ersten Hälfte des Jahrhunderts, der seinem fürstlichen Herrn ein Opus um das andere schreibt und sorgsam in die Lade legt. Nicht immer gelingen ihm Zyklen von der Ausgeglichenheit der um 1760 zusammengestellten Divertimenti für Streichtrio, die auch heute noch ihrer Wirkung sicher sind. Als Kind seiner Zeit liefert er mit Stücken wie der „musikalischen Schlittenfahrt" und der „Bauernhochzeit" von 1755 Beiträge zur Programmmusik. Der übermütige Humor, den er auch in ihnen bekundet, die Neigung zu heiteren Stimmungen, in denen wie in der Jagdsinfonie von 1756 Waldesromantik aufleuchtet, ferner die Vorliebe für volkstümliche Melodik, die im Tone an das Augsburger Liederbuch des Tafelkonfekts erinnert, der Sinn für kantable, empfindsame Zwischenspiele und naturalistische Instrumentierungen, der einzelnen Sätzen einen besonderen Reiz verleiht, alle diese Züge geben seiner Instrumentalmusik das Gepräge und rücken sie stilistisch teilweise in die Nähe der Frühwerke des jungen Joseph Haydn. Wie der Sohn den musikalischen Geist als Haupterbteil vom Vater empfangen hat, so boten sich ihm doch auch in dessen Kunst neben dem Vorbild der soliden und klugen technischen Arbeit musikalische Anregungen, die nach der Wanderung durch seine unbewußte Seelenwelt zunächst eine Nachbildung, später eine geniale Umgestaltung erfuhren. Tauchen

in den ersten Werken des Sohnes direkte Reminiszenzen aus der Kunst des Vaters auf, so stoßen wir in den späteren auf Themen, die sich auf dem Wege innerer Phantasien aus gleichsam embryonalen, harmlosen Motiven des Vaters zu großen Bildungen herausentwickelt haben.

Verleugnet sich schon in manchen Kompositionen Leopold Mozarts nicht die Rücksichtnahme des erfahrenen und fürsorglichen Lehrers auf die Spieler, so kommt sein pädagogisches Talent ganz besonders zum Vorschein in dem „Versuch einer gründlichen Violinschule" (1756); das Werk erlebte bis zu des Autors Tode drei Auflagen und wurde ins Holländische und Französische übertragen. Das nach dem Vorbilde der Quantzschen Flötenschule und auch stilistisch gut geschriebene Lehr- und Vortragsbuch, ein Seitenstück zu Philipp Emanuel Bachs Klavierschule, bietet eine sorgfältige Methode der technischen Behandlung des Instruments, enthält aber zugleich Ratschläge für die allgemeine Durchbildung der jungen Musiker und ästhetische Ansichten über die musikalische Darstellung. Gegen Halbheit und Virtuosität als Selbstzweck tritt es für Gründlichkeit und Exaktheit ein und verkündet als eines der letzten Theoriebücher des 18. Jahrhunderts die ästhetische Lehre des bewußten Erfassens der den einzelnen Tonsätzen zugrunde liegenden Affekte. Daß der Autor dieses von den Fachleuten äußerst beifällig aufgenommenen Buches der Lehrer und Führer seiner Kinder wurde, war für deren Erziehung und Entwicklung ein nicht hoch genug einzuschätzender Vorteil, der auch manche Einseitigkeiten und Eigentümlichkeiten des Unterrichts aufwog. Die hohe, umfassende und reine Kunstanschauung und auch ästhetische Grundsätze, wie sie das Buch verrät, hat sich später der Sohn zu eigen gemacht.

Leopold Mozart war kein genialer Mensch, kein genialer Künstler, aber eine nicht gewöhnliche Persönlichkeit, die aus dem Salzburger Milieu herausragte. Der Voltairianer Melchior Grimm in Paris sprach Leopold Mozart Verstand und Geist zu und gestand, nie einem Menschen von diesem Beruf begegnet zu sein,

der mit seinem Talent soviel Verdienst verbunden habe. Der Mann mit den klugen Augen genoß in Salzburg Ansehen. Ihm gegenüber, der auch im eigenen Haushalt dominierte, trat die Gattin in den Hintergrund.

Maria Anna Mozart stammte aus einer kleinen, bescheidenen Beamtenfamilie des Salzburger Landes und hatte schon in früher Kindheit den Vater verloren. Wohl durch die Schönheit der Gestalt und die Anmut des Wesens gewann die 27jährige den Gatten, dem sie keinerlei Vermögen in die Ehe einbringen konnte. Mit dem Gefühle der Schwächeren fügte sie sich in den Willen des Gatten und spendete ihm gerne, was sie ihm zu geben vermochte. Sie strebt, kämpft und sorgt mit ihm; seine Sehnsucht nach einem höheren Amte wird die ihrige, mit seinem Urteil über die erzbischöfliche Regierung stimmt sie überein. Unter seinen Einflüssen erweitert sich ihre Interessensphäre, bilden sich ihre Anschauungen, kommen ihre Versuche zustande, zu Kunstwerken Stellung zu nehmen und politische Fragen zu erörtern. Ein klarer Verstand und ein gesundes Empfinden waren die Grundlagen, auf denen der Gatte aufbauen konnte. Der Schwung, von dem dieser zuweilen getragen wird, bleibt ihr freilich fremd. Rütteln sie auch vorübergehend die Reisen und die Besuche in der vornehmen Gesellschaft auf, so fühlt sie sich doch in der warmen Plauderstube beim Strickstrumpf oder Kartenspiel am wohlsten. Da geht ihr das Herz auf und steigert sich die harmlose Unterhaltung nicht selten zum feingesponnenen Klatsch. Wohl auf diesem Wege haben sich die Sendboten des Salzburger Kleinbürgertums in das Mozartsche Haus eingeschlichen. Erlebnisse und Erfahrungen können nicht den Optimismus erschüttern, von dem sie erfüllt ist, und damit schafft sie ein Gegengewicht zu den pessimistischen und melancholischen Anwandlungen des Gatten, den sie zu trösten und aufzurichten vermag. Mit der Art, die Dinge von der lichtvollen Seite zu sehen, verbinden sich eine gutmütige Leichtgläubigkeit und eine geringe Menschenkenntnis, die ihr mit Recht ernste Ermahnungen und Ratschläge des Gatten zuziehen. Die Liebenswürdigkeit und Hilfs-

bereitschaft im Verkehr mit den Menschen erwerben ihr allgemeine Sympathien. Der Frohsinn hilft ihr über trübe Zeiten hinweg, in denen sie als fromme Katholikin und Zeugin der Emigrantennot auch ihre Schutzengel um Beistand anfleht. Wenn sie von Mannheimer und Pariser Zuständen, Sitten und Moden kurze Bilder entwirft, oder in der Fremde der Heimat gedenkt und sich dabei auch liebevoll der treuen Haustiere erinnert, dann mischen sich in ihre heitere Natur Züge zarter Anmut und eines holden Liebreizes, wie sie auch durch ihre Porträts hindurchschimmern.

In der Familie waltete Maria Anna Mozart als deutsche Hausfrau und Mutter. Kann sich unter der Geschäftigkeit des Gatten ihr Blick für die ökonomische Einteilung größerer Verhältnisse nicht schärfen, so zeigt sich im engeren Haushalte ihr sparsamer Sinn, der die Mittel sorgsam abwägt und die praktische Anwendung in Betracht zieht. In der aufopfernden Liebe zu den Kindern, namentlich zu dem Sohne, läßt sie zeitweise die pädagogische Rücksicht außer acht, die den Gatten leitet, und untergräbt sich dadurch oft die eigene Autorität. Die Leistungen des Sohnes erfüllen sie mit Stolz, die dem Sohne freundlich Gesinnten sind ihre Freunde. Beobachtet sie am Sohne eine unbedachte Handlungsweise, so sucht sie für diese nach Entschuldigungsgründen und gibt nur gelegentlich, schüchtern und heimlich, dem Gatten leise Winke. Mit besonderer Innigkeit waren die Kinder auch ihr zugetan. Mannigfache Charaktereigenschaften sind auch von ihr auf den Sohn übergegangen und haben einen wohltätigen Ausgleich herbeigeführt, welcher der väterlichen Melancholie den mütterlichen Frohsinn entgegensetzte. In der Vererbung und der Mischung von Charakterzügen des Vaters und der Mutter findet das Wesen des Sohnes zu einem guten Teil seine Erklärung.

Frau Mozart war ein echtes Kind ihres Salzburger Landes, dem sie in Gewohnheiten und Neigungen, auch in den Derbheiten der Ausdrucksweise treu blieb und auf dessen Ton sie im Laufe der Jahre auch ihr Haus zu stimmen suchte. Wenn sie im Dunstkreis des Salzburger Kleinbürgertums nicht verschwand, so verdankt sie

dies vornehmlich dem Gatten, der sie zu sich emporzuziehen vermochte. Trotz ihres andauernd schlechten Gesundheitszustandes erreichte sie wohl vermöge der Naturkraft, die ihr die Heimat verliehen hatte, das 58. Lebensjahr. Die beiden Ehegatten verband eine fast 31jährige, glückliche Ehe. Aus ihr gingen sieben Kinder hervor, von denen nur zwei das Geburtsjahr überlebten: die am 30. Juli 1751 geborene Tochter Maria Anna, die in der Familie den Rufnamen „Nannerl" erhielt, und der Sohn Wolfgang Amadeus, der am 27. Januar 1756 abends um 8 Uhr zur Welt kam und bei seiner Ankunft beinahe den Tod der Mutter verschuldet hätte. Als am Morgen des 28. Januar die ersten Sonnenstrahlen auf das untere Hagenauersche Haus in der engen Getreidegasse fielen, in dessen dritter Etage Mozarts seit ihrer Verheiratung wohnten, und noch kaum ein schwaches Licht in das an den hellen Wohnraum angrenzende, dunkle Schlafzimmer drang, stand Vater Leopold vor der Taufe seines letzten Stammhalters, besorgt, ob ihm nicht auch dieser wiederum nach etlichen Monaten entrissen würde, und ahnungslos, daß der große Genius bei ihm eingekehrt war, den er als „Wunder der Natur" in die weite Welt geleiten durfte.

2. Das Wunderkind (1756 – 1763)

In der Ferne taucht das düstere Dreikant des Untersbergs auf, um den die Romantik späterer Generationen die Fäden der Sage gesponnen hat. Durch das breite Alpental fließt die Salzach. Der Reiz und die Anmut der Landschaft vereinigen sich mit den italienischen Bauten des Fürstensitzes und dem Gewimmel alter Bürgerhäuser. Die drohende Feste hält über ihnen die Wacht. Eine geradezu phantastische Silhouette schneidet sich in die Luft ein. Ein Bild von seltener Schönheit schließt sich zusammen, dem der Gegensatz und die Verbindung lebensfreudiger Heiterkeit und feierlicher, ernster Stimmung einen eigenartigen Ton verleiht. Erst die nachrousseausche Zeit lenkte den Blick von dem Lieblichen und Idyllischen der Natur auch auf die Erhabenheit und wilde Großartigkeit der Alpenwelt.

In dieser Gegend wuchsen die beiden Mozartschen Kinder heran. Der Zauber des Orts zog sie unbewußt in seinen Bann und schenkte ihnen Empfänglichkeit für die Schönheit der Natur. Im Elternhause in der Getreidegasse mit seiner behaglichen Heimlichkeit sammelten sich ihre ersten Eindrücke und Anregungen. Hier wurden sie die unfreiwilligen Zeugen der Nachwirkungen, welche die Erlebnisse und Erfahrungen am Hofe und in der Stadt bei den Eltern und Familienfreunden im engeren Kreise hinterließen. Hier klang ihnen immer wieder die Kunst des Vaters entgegen, die nicht allein der Berufstätigkeit am Hofe und in der Kirche galt, sondern auch der Familie stille Stunden der Weihe und der Aufmunterung verschaffte. Natürliche Begabung, das Vorbild des Vaters und das musikalische Milieu des Elternhauses zogen die kleine Maria Anna schon früh ans Klavier, und der musikalische Unterricht, den der Vater der achtjährigen Tochter erteilte, gab den äußeren Anstoß zu den ersten musikalischen Regungen des um fünf Jahre jüngeren Wolfgang.

Über die frühe Jugendzeit Wolfgangs sind wir im Verhältnis zu der zahlreicher anderer Künstler besonders gut unterrichtet. Eher

als eine andere Kunst vermag beim Kinde die Musik durch die Unmittelbarkeit der Wirkung schon ohne einen größeren Bestand von Erfahrungen Verständnis und sogar Produktivität bis zu einem gewissen Grade wachzurufen. Zunächst äußerte sich bei dem kleinen dreijährigen Wolfgang die musikalische Hörlust in dem Wohlgefallen am Tonstoff, an konsonierenden Intervallen. Mit ihr verband sich der musikalische Spieltrieb. Wolfgang will es nachahmend der Schwester gleichtun, sucht immer wieder Terzen zusammen und schlägt sie auf dem Klavier an. Das feine Gehör und das musikalische Gedächtnis, die bei dem Knaben im vierten Jahre zutage traten, veranlaßten den Vater zu dem erfolgreichen Experiment, ihm kleine Stücke aus der zeitgenössischen Literatur auf dem Klavier beizubringen. Wolfgangs Sensibilität, die einem früh beginnenden Gemütsleben entsprang und sich verschiedentlich in Stimmungsgegensätzen bewegte, steigerte dann die Freude an der sinnlichen Schönheit der Töne und Klänge zum Drang nach eigenen musikalischen Kombinationen. Im fünften und sechsten Jahre sucht er seine ersten eigenen Klaviersätzchen zusammen, von denen der Vater einige (Köchelverzeichnis 2, 3, 4, 5, 6 Menuett) zu Papier bringt und stilisiert. Es sind harmlose Menuetts, teilweise über eine gleichlautende Baßstimme geschrieben, zu denen sich auch ein sonatenartiges Allegro gesellt. Von dem Menuett, dem Favoritstück der damaligen Zeit, hat sich Wolfgang fortan nicht mehr getrennt. In dieser Zeit (September 1761) kommt der Knabe auch schon in nähere Berührung mit dem Theater, in dem er gelegentlich einer Schulaufführung des Schauspiels „Sigismundus Hungariae rex" unter den Saliern auftritt. Staunend betrachteten die Freunde des Hauses die früh erwachte musikalische Begabung des Kindes.

Mit der Hingabe zur Musik verlor der kleine Wolfgang nicht das kindliche Wesen, die Lust an Scherzen und Possen, das Interesse für andere Bildungsgegenstände, das ihn beispielsweise nach Rechenübungen Tisch, Wand und Fußboden mit Zahlen beschreiben ließ. Jeden Abend vor dem Schlafengehen kletterte er auf einen

Sessel und sang mit dem Vater zweistimmig eine Melodie auf einen italienisch klingenden Text oragnia figatafa, worauf er dem Vater öfters die Nasenspitze küßte und versprach, wenn dieser alt werde, ihn in einer Glaskapsel vor der Luft zu bewahren und immer in Ehren zu halten. Hierauf legte er sich zufrieden zu Bette. Die Bescheidenheit und der Liebreiz seines Wesens, das mütterliche Erbe, eroberten ihm rasch die Herzen auch älterer Leute, verwandelten sich aber auch in das Gegenteil, wenn ihm Unfreundlichkeit oder ein geringes Verständnis für die Kunst begegneten. In diesem frohen, musikfreudigen Kindergemüt stellten sich als Begleiterscheinungen der Sensibilität sowie der vom Vater empfangenen Charaktereigentümlichkeiten blitzartig Veränderungen ein, die sich beim Musizieren und freien Phantasieren zuweilen in einer auffallend „ernsten Gesichtsbildung“ äußerten und eine Leidenschaft und ein „Feuer“ erkennen ließen, die im „Ermanglungsfalle einer so vorteilhaft guten Erziehung“ aus ihm auch den „ruchlosesten Bösewicht“ hätten machen können.

Wir stoßen schon in diesen ersten Lebensjahren Mozarts auf Züge, die zu den Quellen seines Wesens führen und in seinem ganzen weiteren Leben wiederkehren, wie wir auch in seiner späteren Zeit eine Frische und Unbefangenheit sowie Äußerungen des Gefühlsüberschwangs, des Übermuts und Schwärmens beobachten, die eine unverletzt erhaltene Kinderseele enthüllen.

Vater Leopold förderte den Unterricht der beiden Kinder nach allen seinen Kräften. Wider die älteren Gepflogenheiten wurde in der musikalischen Erziehung Wolfgangs auf das Klavierspiel ein besonderes Gewicht gelegt. In der Karnevalszeit 1762 unternahm der Vater mit den Kindern einen Ausflug nach München. Hier musizierten die Geschwister vor dem Kurfürsten und ernteten Beifall. Dieser dreiwöchentliche Münchener Aufenthalt gewann eine besondere Bedeutung: in Leopold reiften die Reisepläne, mit denen er bereits gespielt haben mochte. Immer deutlicher stieg in ihm die Vorstellung einer heiligen Verpflichtung auf, den Kindern so zeitig wie möglich die zu ihrer Ausbildung nötigen Einblicke in die Welt,

die großen Musik- und Kunstzentren zu verschaffen, wie auch weiteren Kreisen die Bekanntschaft dieser mit so außerordentlichen Gaben ausgestatteten Kinder zu vermitteln. Und diese Vorstellung wurde wohl unterstützt durch die Erinnerung an die günstige Aufnahme, welche musikalische Wunderkinder früher gefunden hatten, sowie durch die Reiselust, die ihn selbst und die Gattin erfüllten. Gegenüber den inneren und äußeren Vorteilen, welche die Reise den Kindern bringen sollten, und den Aussichten, die sich der ganzen Familie eröffnen konnten, schienen ihm die Umständlichkeiten und Unbilden, denen beim damaligen Reiseverkehr namentlich Kinder ausgesetzt werden mußten, kaum in die Wagschale zu fallen. Zunächst zog er den Kreis bis Wien und Preßburg, dann erweiterte er ihn auf Paris und London.

Die Wiener Reise, zu welcher die ganze Familie aufbrach, dauerte vom September 1762 bis in die ersten Januartage des nächsten Jahres. Wo auf der Fahrt Wagen und Schiff vor Klöstern, Adelssitzen und Fürstenhöfen haltmachten und zu Reiseunterbrechungen nötigten, sprach der Salzburger Hofmusiker vor. Die beiden Kinder ließen sich hören, Wolfgang überträgt gelegentlich seine Klavierkenntnisse auf die Orgel und gibt wohl nach dem Gehör auch Stückchen auf der Geige zum Besten. Als die Familie gegen Wien fuhr, eilten ihr bereits Sensationsnachrichten über die Leistungen der beiden Wunderkinder voraus. In Wien öffneten sich der Familie die Aristokratenkreise, sogar der kaiserliche Hof Franz I. wird ihr zugänglich gemacht, und nun beginnt eine förmliche Jagd nach den beiden Wunderkindern, deren Darbietungen, da öffentliche Konzerte damals zu den Ausnahmen zählten, auf die Salons und Gesellschaften beschränkt blieben. Gold und Geschenke wurden ihnen gerne, wenn auch nicht in überreichem Maße, gespendet. Besonderem Interesse begegnete Wolfgang. Er spielt Menuetts und geht auch auf musikalische Scherze ein, während er vor Fachleuten sich bereits an größere Stücke wagt. Mit Stolz berichtet Vater Leopold nach Salzburg: „Hauptsächlich erstaunet alles ob dem Buben, und ich habe noch niemand gehört, der nicht sagt, daß es unbegreiflich seie.“

Aber nicht allein die musikalische Begabung Wolfgangs fesselte die Wiener, sondern auch das liebenswürdige, muntere und lustige Wesen des kleinen Jungen mit den blauen Augen, seine Schlagfertigkeit und unversehrte Kindlichkeit. Es gefiel ihnen, daß er im Schlosse die Kaiserin Maria Theresia ohne Zögern um den Hals faßte und abküßte, daß er der gleichaltrigen Erzherzogin Marie Antoinette, der späteren Königin von Frankreich, für eine Freundlichkeit die Heirat versprach, daß er in einer Gesellschaft einen der ersten Musiker Wiens, den Hofkomponisten Georg Christoph Wagenseil, zum Kritiker begehrte und diesen um das Umblättern der Noten ersuchte. Mitten in dieses bewegte Treiben und Musizieren, das die Eltern mit bewegter Zuversicht erfüllte und ihnen gelegentlich auch die Bemerkung entlockte „hier wird so wenig vom Krieg gesprochen, als wenn kein Krieg wäre", fiel ein dunkler Schatten. Wolfgang, der katarrhalischen Anfällen leicht zugänglich war und auch weiterhin blieb, wurde vom Scharlach befallen, der damals in Wien herrschte, und mußte zwei Wochen im Bette zubringen. Die Einladungen verflogen, die Musikfreunde erkundigten sich teilnahmsvoll, zogen sich aus Angst vor Ansteckungsgefahr aber scheu zurück und beobachteten diese Zurückhaltung auch noch nach Wolfgangs Genesung. Die leise Ahnung von dem Schicksal, das dem Wunderkinde beschieden ist und auch Mozart später nicht erspart bleiben sollte, mochte da den Vater aufschrecken und ihn antreiben, zur Verbesserung seiner eigenen Stellung Anstalten zu treffen. Noch machte er auf Wunsch ungarischer Edelleute mit der Familie einen Abstecher nach Preßburg und ließ nach der Rückkehr nach Wien die Kinder im gräflichen Hause Kinsky auftreten, dann packte er den Wagen und fuhr mit den Seinen wieder nach Salzburg.

Im Alter von kaum sieben Jahren war Wolfgang auf dieser Reise zum ersten Male nach Wien gekommen, das später seine zweite Heimat wurde und über das der Vater damals nach Salzburg schrieb: „Wenn ich Salzburg und Wien in gewissen [musikalischen] Stücken zusammenhalte: so möchte ich bald in eine Verwirrung geraten."

Das Wiener Musikleben stand gegenüber dem Salzburger an Umfang, Intensität und Mannigfaltigkeit freilich auf einer ganz anderen Höhe. Die Dynastie stellte aus ihren eigenen Reihen schon seit langem tüchtige Musiker und einsichtsvolle Mäcene, und die Aristokratie suchte es diesen gleichzutun. Das Land einte verschiedene Stämme und Kulturen und verschmolz ein reiches Gut verschiedenartiger musikalischer Volkskräfte, das der Hauptstadt zufloß. Die Opernpflege kennzeichnete das Festhalten an den Grundsätzen der italienischen Renaissance-Oper, das in der Theresianischen Zeit auch der dramatischen Richtung der Neapolitaner Traetta und Jommelli zum Worte verhalf und dann zur besonderen Teilnahme an den ersten Regungen der Reformbewegung führte. Während des Aufenthalts der Familie Mozart ging Glucks „Orfeo“ über die Bühne. In der Instrumentalmusik trat von Caldara bis Monn und Wagenseil eine Reihe von Sinfonikern auf den Plan, die mit der Mischung verschiedenartigster Einflüsse, dann vornehmlich in der lebensfreudigen, offenen Aussprache und der Aufnahme einheimischer, volkstümlicher Elemente einem eigenen Stil zustrebten. Auch auf den Gebieten des Oratoriums, der Kirchen- und Kammermusik waren zahlreiche Künstler tätig und wechselten Ziele und Richtungen. In diese musikalische Atmosphäre mit ihren konservativen wie modernen, stiländernden Tendenzen war Wolfgang mit einem Male versetzt. Wenn er damals die verschiedenen Strömungen und Institute auch noch nicht persönlich kennen lernte und in diesen jungen Jahren die Eindrücke nicht in ihrer Gesamtheit in sich aufnehmen konnte, so verspürte er doch den starken musikalischen Geist, von dem diese Musikstadt ersten Ranges in ihren idealen und individuellen Bestrebungen getragen war. Sechs Jahre später blickte er in die Wiener Musikpraxis schon mit schärferen Augen. Während des ersten Wiener Aufenthalts beschränkte sich sein Zusammentreffen mit Künstlern wohl auf den Grafen Durazzo, den Förderer der Reformbewegung aus dem Gluckkreise, den Kapellmeister Reutter, der am Hofe besonderes Vertrauen genoß und die italienische Kunstauffassung vertrat, sowie den schon genannten Hofkomponisten

Georg Christoph Wagenseil, einen der ersten Klavierspieler seiner Zeit, der als schaffender Künstler zur Blüte der italienisch-süddeutschen Klaviersonate wesentlich beitrug. Wolfgang spielte von jetzt ab gerne Wagenseilsche Klaviermusik und hat aus ihr auch fernerhin für seine Klavierkunst Anregungen empfangen, zu denen dieser erste Wiener Aufenthalt den Anstoß gegeben haben dürfte.

Obwohl die beiden Kinder während des Wiener Aufenthalts durch den Verkehr in der Gesellschaft stark in Anspruch genommen waren, versäumte Vater Leopold nicht ihre Weiterbildung. Auf andauerndes und fleißiges Arbeiten legte er in seiner Erziehungsmethode stets den Nachdruck und kam damit bei den musikalischen Studien den Neigungen Wolfgangs, teilweise vielleicht zum Nachteil von dessen körperlicher Entwicklung, nur zu sehr entgegen. Die Klavierübungen, bei denen ein aus Salzburg mitgenommenes Reiseklavier Dienste leistete, wurden fortgesetzt, ebenso auch theoretische Unterweisungen. Über das Unterrichtsmaterial gibt das uns erhaltene Notenbuch Aufschlüsse, das Vater Leopold dem Sohne zum Namenstage am 31. Oktober 1762 schenkte und in einzelnen Teilen wohl schon früher vorgelegt hatte. Diese mit Geschick und Sorgfalt angelegte Sammlung sogenannter „Handstücke", ein Nachkomme des Notenbüchleins der Frau Anna Magdalena Bach, enthält 135 zu Suiten vereinigte Stücke, die dem Anschauungsvermögen Wolfgangs entsprachen und nach den Grundsätzen der älteren Zeit neben dem Instrumentalstil den Gesang wie zugleich das damals übliche Verzierungswesen pflegen sollten. Unter ihnen fällt der starke Bestand norddeutscher Vokal- und Instrumentalmusik auf, welcher der weitverbreiteten Gräfeschen Odensammlung und auch der Richtung der Sperontes'schen „Singenden Muse" entstammte. Auch finden sich kleinere Sätze Telemanns, Philipp Emanuel Bachs, Hasses und anderer. Die reinen Klavierstücke boten altes deutsches Volksgut, freie, von Domenico Scarlatti berührte Sätze, in den Menuetten, Polonaisen, Murkis, Gavotten, Musetten und ähnlichen Typen Tanzsätze französischer Art, und damit eine Auswahl damals in Deutschland gebräuchlicher Hausmusik. Hinsicht-

lich der melodischen Arbeit hatte hier Wolfgang treffliche Muster, welche die verschiedensten Empfindungsgebiete berührten und hierin ähnliche Sammlungen der Zeit weit überholten. Die speron=tistischen Züge des Notenbuchs wirkten bei Wolfgang bis in die Mannheimer Zeit fort, die norddeutsche Kunst kam in den Meisterjahren erneut bei ihm zur Geltung. Vater Leopold wollte den Sohn nicht nur mit der süddeutschen, sondern auch mit der norddeutschen Kunst vertraut machen. Und diesem Streben, den Kindern eine umfassende musikalische Bildung zu verschaffen, ist es mit zuzuschreiben, daß er nach kurzer Rast in Salzburg wieder=um um Urlaub nachsuchte und im Juni 1763 mit der Familie eine neue, große Reise ins Auge faßte, die diesmal die deutschen Grenzen überschreiten sollte.



Leopold Mozart (Wolfgangs Vater)
Ölbild um 1760 (Mozartmuseum)



Die elfjährige Nannerl Mozart im Staatskleid
Ölbild aus dem Jahre 1762 (Mozartmuseum)



Der sechsjährige Wolfgang Mozart im Staatskleid
Ölbild aus dem Jahr 1762 (Mozartmuseum)



Maria Anna Mozart geb. Pertl (Wolfgangs Mutter)
Ölbild um 1770 (Mozartmuseum)

3. Die Weltreise (1763 – 1766)

„Das, was Wolfgang gewußt, da wir aus Salzburg abgereist, ist ein purer Schatten gegen demjenigen, was er jetzt weiß. Es übersteigt alle Einbildungskraft." So schrieb Vater Leopold auf der neuen Reise, die sich diesmal nicht auf einige Monate, sondern auf fast drei und ein halb Jahre erstreckte. Am 9. Juni 1763 fuhr die Familie mit dem Wagen von Salzburg ab; Ende November 1766 traf sie wieder dort ein. Die Hinfahrt ging von München und Augsburg an den westdeutschen Residenzen vorbei über Brüssel nach Paris, von dort nach mehrmonatlichem Aufenthalt im April 1764 über Calais nach London. Erst Ende Juli 1765 begann die Heimreise über die Niederlande, von hier nach neunmonatlicher unfreiwilliger Unterbrechung über Paris und Lyon, die Schweizerstädte Genf, Lausanne, Bern, dann Donaueschingen, Ulm, Augsburg und München. Das war gegenüber der Wiener Unternehmung eine Weltreise von ganz anderen Entfernungen und mit ganz anderen Bildern. Wie auf der ersten Wiener Fahrt hielt Vater Leopold auch jetzt vor den Schlössern und machte von da aus gelegentliche Ausflüge. Wiederum spielten die beiden Kinder vor dem Münchener Hof. Wolfgang griff diesmal auch zur Geige, auf der er sich seit den Wiener Tagen näher umgesehen hatte, und überraschte durch „Präambulieren aus dem Kopfe". In Augsburg stellten sich die Kinder den Landsleuten des Vaters vor. Während sie von Ludwigsburg, dem Hoflager Karl Eugens von Württemberg, ergebnislos abzogen, fanden sie in Schwetzingen, der Sommerresidenz des pfälzischen Kurfürsten Karl Theodor, Entgegenkommen und Beifall. Dort meditierte die Familie über das eigentümliche Soldatenleben, hier über die konfessionellen Verhältnisse. In der Heidelberger Hl. Geistkirche spielte Wolfgang die Orgel, für die ihn der Vater schon vorher interessiert hatte und die er auch im weiteren Verlauf der Reise bei Vorträgen wiederholt gerne benützte. In Mainz und Frankfurt veranstalteten die Kinder „Akademien".

Wolfgang erschien als kleiner Kavalier im farbigen Seidenrock, kurzen Beinkleidern, Perücke und Degen. In der Voranzeige der Frankfurter Akademie, an der auch der damals vierzehnjährige Goethe teilnahm, wurde unter anderem hervorgehoben, daß „der Knab nicht nur Concerten auf dem Clavesin oder Flügel, sondern auch ein Concert auf der Violin spielen, bei Synfonien mit dem Clavier accompagniren, letztlich nicht nur auf dem Flügel, sondern auch auf einer Orgel vom Kopf phantasiren" wird. Dann ging's den Rhein hinunter über Koblenz, Bonn und Köln nach Aachen, wo die Schwester Friedrichs des Großen, Amalie, die Familie vergeblich zu einer Reise nach Berlin zu begeistern suchte, hierauf über Lüttich, Tirlemont und Löwen nach Brüssel, wo der Vater in den Werken der niederländischen Maler schwelgte und die Kinder vor dem Generalgouverneur Karl Alexander, dem kaiserlichen Bruder, auftraten. An äußerem Glanz gewann aber die Reise mit dem Eintreffen der Familie in Paris und London. In Paris war es in erster Linie Melchior Grimm, das Mitglied des Encyklopädistenkreises, das die Aufmerksamkeit von Hof und Gesellschaft auf die beiden Kinder lenkte und auch deren öffentliche Veranstaltungen in uneigennütziger Weise vorbereitete. In seiner vornehmen Revue, der Correspondance littéraire, lobte er das Klavierspiel des Mädchens und pries Wolfgang als „un phénomène si extraordinaire qu'on a de la peine à croire ce qu'on voit de ses yeux et ce qu'on entend de ses oreilles"; dann bewunderte er an ihm das gewandte Spiel und Transponieren, besonders das Accompagnieren und jouer de tête pendant une heure de suite, et là s'abandonner à l'inspiration de son génie et à une foule d'idées ravissantes". Die beiden „vrais prodiges" wanderten durch die Aristokratensäle des ancien régime und wurden auch in die Salons Ludwigs XV., der Maria Leßczynska und Marquise Pompadour zugelassen. Der Pariser Carmontelle hielt den jugendlichen Klavierspieler, der mit Schwester und Vater konzertierte, in einem Aquarell fest, und der Maler M. B. Ollivier wählte drei Jahre später ein Hauskonzert Wolfgangs beim Prinzen Conti zum

Gegenstand eines ungemein reizvollen kleinen Ölbildes, das einen Blick in das damalige Pariser Gesellschaftsleben tun läßt. Mit Staunen betrachtete der Vater die französische Welt, die Höhe und die Schäden ihrer Kultur; mit Stolz sah er seine beiden Kinder im Mittelpunkte gesellschaftlichen Lebens, aber mit gemischten Gefühlen steckte er statt der Honorare die goldenen Tabatièren, Uhren, Ringe u. dgl. ein, die den Kindern dargeboten wurden und bis in die Zeiten Liszts die konventionellen Virtuosengeschenke fürstlicher Mäcene blieben. Ähnliche günstige Verhältnisse wie in Paris boten sich der Familie auch in London. Wie Grimm über die Pariser Zeit, so hat der englische Gelehrte Daines Barrington über diese Londoner Zeit der Familie Aufzeichnungen hinterlassen. In ihnen kehren dieselben Feststellungen von Wolfgangs Spiel, Accompagnieren und freiem Phantasieren wieder, die bereits Grimm gemacht hatte und auch der Vater von neuem mit den enthusiastischen Worten bestätigte: „daß mein Bub, kurz zu sagen, alles in diesem seinem achtjährigen Alter weiß, was man von einem Manne von vierzig Jahren fordern kann". Auch in London spielten die beiden Kinder vor Hof und Aristokratie. Der Empfang bei König Georg III. und seiner Gemahlin, der Mecklenburgerin Charlotte, war herzlich. Als Ertrag eines öffentlichen Konzerts vor einer auserlesenen Hörerschar konnte die Familie hundert Guineen einstreichen. Diese vorteilhafte Lage weiter auszunützen, mußte sie jedoch aufgeben, da der Vater wohl infolge des Londoner Klimas von einer starken Halsentzündung befallen wurde und den nahen Erholungsort Chelsea aufsuchen mußte. Als die Familie nach einigen Wochen wieder nach London zurückkehrte, wollte sich der frühere Erfolg nicht mehr einstellen. Die politischen Umstände und wohl hauptsächlich das gesättigte Sensationsbedürfnis des Publikums trieben jetzt Vater Leopold zu dem bedenklichen Schritt aufdringlicher Reklame und unkünstlerischer Zugeständnisse, um Zuhörer anzulocken und vor der Abreise nach den Niederlanden noch möglichst viel herauszuschlagen. Wie über den letzten Londoner Tagen waltete auch über dem auf Betreiben des holländischen

Gesandten gewählten Aufenthalt in den Niederlanden kein Glücksstern. Wolfgangs Vorträge auf den Kirchenorgeln zu Gent und Antwerpen sowie einige Konzerte der beiden Kinder im Haag, hier zuletzt gelegentlich der Majoritätserklärung des oranischen Prinzen, und in anderen Städten waren kurze Lichtblicke des Aufenthalts; die schwere Erkrankung der Tochter — sie rang längere Zeit mit dem Tode — und ernstliche Fieberanfälle Wolfgangs, der schon vorher auf der Reise unter Erkältungen gelitten hatte, verursachten den Eltern kummervolle Sorgenmonate. Von den Niederlanden lenkte Vater Leopold den Wagen nochmals nach Paris, teils um das dort zurückgelassene Gepäck mitzunehmen, teils wohl um seinen verschlechterten Finanzen aufzuhelfen. Auch jetzt wiederholten sich in Paris die früheren Vorgänge, und die Gesellschaftskreise frischten wohl gerne die Erinnerung an das Carmontellesche Bild auf. Aber ähnlich wie früher bei der Rückkehr aus Chelsea nach London war jetzt hier die Begeisterung doch merklich abgekühlt, und mußte die Sensationslust durch musikalische Wettkämpfe, an denen sich Wolfgang beteiligte, wieder geweckt werden. Die Erfahrung, daß jugendliches Virtuosentum nur vorübergehend und mehr als die ungeahnte Entwicklung interessierte, mochten wohl dem Vater aufs neue das Schicksal des Wunderkindes vor Augen führen. Die weiteren Etappen der Rückreise bildeten dann Dijon, Lyon, Genf und Lausanne. In Zürich spendete der Idyllendichter Salomon Geßner den Kindern, „der Ehre der Nation", seine Werke. In die Sphäre deutscher Adelsmusik gelangte die Familie wieder beim Fürstenberger in Donaueschingen und beim Fugger in Biberach. Nochmals feierte sie ein Wiedersehen am Münchener Hofe und dann traf sie endlich in Salzburg ein. Die Traumbilder erloschen, Wolfgang erwachte wieder in Salzburg.

Diese Weltreise überschüttete geradezu Wolfgang in besonders empfänglichen Lebensjahren mit einer Fülle von Bildern und Eindrücken. Er wurde auf ihr von der neuen Zeit erfaßt, die damals für die Musik heraufzog. Es entbehrt nicht der Wahrscheinlich-

keit, daß er schon auf der Hinfahrt beim Augsburger Verleger des Vaters G. A. Paganellis Klaviersammlung von 1756 kennen lernte. In ihr konnte er den Gebrauch von Begleitungen mit gebrochenen Akkordfiguren, die Albertischen Bässe, beobachten, die weniger dem Cembalo als dem jungen Pianoforte zugute kamen. Mit Niccolo Jommelli traf er in Ludwigsburg zusammen. Der Groll und der Argwohn gegen italienische Kapellmeister und Hofmusiker ließen den Vater dem Neapolitaner Meister die Schuld an dem Fehlschlagen seiner Hoffnungen am württembergischen Hofe in die Schuhe schieben. Es wäre vielleicht für Wolfgangs Stellung zur italienischen Oper von Bedeutung geworden, wenn er schon damals bei einem längeren Stuttgarter Aufenthalte und nicht erst später nach seinem Durchgange durch die neuneapolitanische Schule große Leistungen neapolitanischer Dramatiker in sich aufgenommen hätte, wie sie gerade in Jommellis Werken, namentlich der Stuttgarter Zeit, damals vorlagen. Dagegen hatte der Ludwigsburger Aufenthalt den Vorteil, daß Wolfgang einen großen Geiger, den Tartinischüler Nardini, hörte, dessen „singbaren Geschmack“ auf der Violine der Vater in alle Himmel hebt. Und einer ganzen Schar von ersten Instrumentalisten begegnete Wolfgang dann in Schwetzingen in dem weltberühmten Mannheimer Orchester, dem Träger einer Sinfonikerschule, die eigene Wege ging und gleichzeitig mit den Wienern auf einen neuen Sinfoniestil hinarbeitete.

In besonders starker Weise wirkte auf Wolfgang Paris und London. Für das nationale Musikdrama bildete in der französischen Hauptstadt damals die aus der italienischen opera buffa erwachsene opéra comique mit ihren verschiedenen Schattierungen eine gefährliche Konkurrenz. Gegenüber den von Renaissancegeist erfüllten Meisterwerken Rameaus, die in Deklamation, Chor und Ballett, dem hohen pathetischen Ton den nationalen Stil bewahrten, erschienen die das Alltagsleben verklärenden Stücke Dunis, Monsignys und Philidors mit ihren Tendenzen der Verschmelzung französischer und italienischer Opernelemente. Hier „ist ein beständi-

ger Krieg zwischen der italienischen und französischen Musik", schrieb der Vater nach Salzburg. Wohl durch Grimm, den Anhänger Rousseauscher Musikpolitik, wurden Vater und Sohn zur Italienerpartei hinübergezogen und mochten sich auf sein Betreiben die Stücke der Duni-Richtung angesehen haben. In den Pariser Konzertvereinigungen faßten neben einheimischen Kräften vom Range Gossecs die Ausländer, besonders deutsche Sinfoniker, Boden, und in den Pariser Verlagskatalogen tauchten Sinfonien der Mannheimer und Wiener Schule, von Stamitz, Toeschi, auch bereits von Joseph Haydn auf. Wie hier stieß Wolfgang damals auf deutsche Künstler auch in der französischen Klaviermusik, für die er als Klavierspieler natürlich besonderes Interesse an den Tag legte. Auf den Stilumschwung, der sich damals in ihr vorbereitete und an die wesentliche Mitarbeit deutscher Musiker knüpfte, wie auf den Verkehr, den Mozart Vater und Sohn mit diesen pflegten, bezieht sich die mit Übertreibungen gespickte Briefstelle des ersteren: „Die ganze französische Musik ist keinen T— — werth; man fängt aber nun an grausam abzuändern, die Franzosen fangen nun an, stark zu wanken, und es wird in 10 bis 15 Jahren der französische Geschmack, wie hoffe, völlig erlöschen. Die Teutschen spielen in Herausgabe ihrer Composition den Meister. Darunter Mr. Schoberth, Mr. Eckard, Mr. Hannauer fürs Clavier, Mr. Hochbrucker und Mr. Mayr für die Harpfe sehr beliebt sind. Mr. Le grand ein französischer Clavierist, hat seinen Goût gänzlich verlassen, und seine Sonaten sind nach unserm Geschmack. Mr. Schoberth, Mr. Eckard, Mr. Le grand und Mr. Hochbrucker haben ihre gestochnen Sonaten alle zu uns gebracht und meinen Kindern verehrt." Wenn der Vater sich weiterhin äußert, daß die Tochter die „schwersten Stücke, die wir itzt von Schoberth und Eckard ꝛc. haben" mit einer „unglaublichen Deutlichkeit" spiele, und hinzufügt, daß hierüber der „niederträchtige Schoberth seine Eifersucht und seinen Neid nicht bergen kann und sich bei Mr. Eckard, der ein ehrlicher Mann ist, und bei vielen Leuten zum Gelächter macht", so ersehen wir auch aus diesen Bemerkungen, daß Mozarts mit den Vertretern der neuen Klavier-

musik damals in nähere Berührung kamen und daß die Kinder deren Stücke studierten. Mit den Klavierstücken Eckards, Legrands, Honnauers und vor allem Johann Schoberts, des Kammer-Cembalisten des Prinzen von Conti, erhielt Wolfgang ein Studienmaterial, das ihm nach Wagenseils Stücken eine neue Klavierkunst erschloß. Er sah in ihr das Ringen um die Formprobleme der neueren modernen Klaviersonate, Versuche besonderer, improvisatorischer Durchführungsteile, die Ausbildung eines die Orgel- wie die Lautentechnik gleichermaßen abstreifenden, zeitgemäßen Klaviersatzes. Er sah, daß das Hammerklavier (Pianoforte), dem gegenüber Cembalo und Clavicord subtilere Aufgaben zugewiesen werden konnten, in der Kammermusik für Streichinstrumente nun auch als obligates Instrument eine Rolle spielte, im Gegensatz zum improvisierten Accompagnement einen bis ins einzelne ausgearbeiteten selbständigeren Spielpart erhielt und, teilweise ähnlich wie im Konzert, in den Mittelpunkt einer bisher nur sporadisch gepflegten Gattung rückte. Vor allem offenbarte sich ihm jetzt und dann bei der Rückkehr von London in den Sonaten Schoberts eine Kunst, die nicht bloß in diesen Form- und Stilfragen an der Spitze der modernen Pariser Klaviermusik stand, sondern auch in ihrem Ausdrucksgehalt eine außergewöhnliche Erscheinung darstellte; in der erfolgreichen Verschmelzung älterer und neuerer Stilarten, in der romantischen und poetischen Gefühlswelt, vornehmlich aber in der starken Subjektivität barg sie Elemente in sich, welche einer ihm wesensverwandten Natur entsprangen. Wenn in den Schobertschen Sonaten heitere Bilder auftauchten, die Stimmungen jedoch ähnlich wie bei den Mannheimern mit einem Male umschlugen und Sturm und Leidenschaft dämonisch dazwischenfuhren, oder wenn Werther-Elegien, Sehnsuchtslieder und Heimatmelodien auch in graziöse, fröhliche Sätze hineinklangen und sich über diese wie zarte Schleier breiteten, dann mochte Wolfgang in innerer Ergriffenheit diese Töne aufsaugen: denn sie sprachen aus, was er selbst fast unbewußt fühlte, jedoch künstlerisch noch nicht gestalten konnte, Empfindungen wurden in ihm ausgelöst, welche ihm die Brust weite-

ten und das Herz stärker schlagen ließen. Da hatte er Stücke vor sich, mit denen er eine intime Zwiesprache halten konnte, während der Vater den Autor, auf Anstiften Eckards und vielleicht auch Grimms, aus persönlichen Gründen für charakterlos hielt und schmähte. Auch war es wohl der nationale Einschlag, der unter den italienischen und französischen Einflüssen in diesen Stücken nicht verschwand, der ihn anzog und mit einer fast unwiderstehlichen Gewalt auch in den nächsten Jahren immer wieder zu ihnen hinführte. Es ist bemerkenswert, daß Wolfgang schon in diesen jungen Jahren eine selbständige künstlerische Anschauung gegenüber dem Vater wahrte.

Wie in Paris stürmten auch in London tiefgehende künstlerische Erlebnisse auf den Knaben ein. Schon nach kurzem Aufenthalt übte die Londoner Oper auf ihn ihre Wirkung aus und ließ ihn den Plan zu einem eigenen Versuch fassen. Davon legt eine Briefstelle des Vaters Zeugnis ab: „Er [Wolfgang] hat jetzt immer eine Opera im Kopf, die er mit lauter jungen Leuten in Salzburg aufführen will." Im Covent-Garden flackerte damals der nationale Geist von neuem auf und erweckte das alte National-Singspiel der Gay-Pepusch'schen beggars opera wieder zum Leben. Im Haymarket lenkte die italienische Oper die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich. Nach den Berichten von Zeitgenossen erlangte die italienische opera seria hier damals eine „Beliebtheit wie selten seit ihrem Bestehen in diesem Lande" und errang geradezu sensationelle Erfolge. Ein ausgezeichnetes italienisches Sängerpersonal, mit den Sopranisten Manzuoli und Tenducci an der Spitze, beherrschte diese Bühne und brachte Werke von Vento, Giardini und J. Christian Bach wie auch Pasticcios zur Darstellung. Mit diesen Opern kam damals in London die Richtung der Neuneapolitaner zur Geltung, die, von den großen neapolitanischen Vorgängern der Hasseschule sich abwendend, einer Verflachung und Veräußerlichung des dramatischen Prinzips zusteuerte. Zum ersten Male stand hier Wolfgang der italienischen Oper in ihrer Reinkultur gegenüber, nicht wie früher in Salzburg nur in gelegentlichen und beschränkten Auf-

führungen und nicht wie vorher in Paris in französischen Bearbeitungen und Angleichungen. Er hörte hier bedeutende Künstler aus der Glanzzeit italienischen Operngesanges und gewann die Freundschaft Manzuolis. Er erhielt deutliche Vorstellungen von dem Wesen der italienischen opera seria, aber er begegnete in ihr bedauerlicherweise nicht den großen neapolitanischen Leistungen, sondern bereits Dekadence-Erscheinungen, die im Verein mit den Anschauungen des Vaters ihn in das Netz der Modepartei einfingen.

Das Konzertleben blühte damals in London dank einer starken Beteiligung der vornehmsten englischen Kreise an der Musik in hohem Grad auf und rief zu den einheimischen zahlreiche ausländische Künstler über den Kanal. Unter den Instrumentalsolisten tauchte eine ganze Reihe Gamben- und Cellospieler auf, von denen Sipurtini näher mit Mozart und den Seinen verkehrte. Bei den größeren Veranstaltungen bildeten den Mittelpunkt die regelmäßigen Orchesterkonzerte, die von den beiden Hofmusikern der Königin, Christian Bach und Carl Friedrich Abel, organisiert wurden und deren Sinfonien propagierten. Bahnten diese Sinfonien Bachs und seines Anhängers Abel auch keiner neuen englischen Richtung im Sinne der Wiener oder Mannheimer den Weg, schwankten sie vielmehr zwischen deutschen und italienischen Mustern, so hatten sie doch in Einzelheiten des Stils einen besonderen Charakter. Auch in der Londoner Klaviermusik entwickelten sich damals neben der älteren italienischen Klavierkunst neue Richtungen heraus, die mit dem Namen Christian Bachs verknüpft sind. Wie in der Oper, so stieß Wolfgang auch in der Sinfonie und in der Klaviermusik immer wieder auf diesen jüngsten Sohn Sebastians, der damals mit dreißig Jahren die Schule seines Bruders Philipp Emanuel und der Italiener hinter sich hatte. Der Vater erzählt, daß der König dem Sohne Stücke von Wagenseil, Abel und Christian Bach vorlegte, ferner daß Wolfgang sich damals auch zu Hause mit Bachscher Instrumentalmusik beschäftigte. Und die Mitteilungen der Schwester berichten aus dieser Zeit von gemeinschaft-

lichen Musikübungen des Bruders mit Christian Bach. Die Bedeutung, die während des Pariser Aufenthaltes Schobert für Wolfgang gewonnen hatte, erlangte für ihn in London Christian Bach. Aus der Kunst Christian Bachs strömte ihm eine Innigkeit des Empfindens und eine fast ans Weichliche grenzende Zartheit des Ausdrucks entgegen, die dem Zeitgeiste der empfindsamen Seelen entsprachen und in seinem eigenen Fühlen verwandte Saiten anschlugen. Wie Verklärung legt es sich über einzelne Szenen von Bachs italienischen Opern „Orione“ und „Zanaida“: der formalen, sinnlichen Schönheit werden in ihnen nach neuneapolitanischer Art auch dramatische Kräfte geopfert. Dieselben zarten und lieblichen Farben verleihen neben der eleganten und flüssigen Diktion auch Christian Bachs Sinfonien ein eigentümliches Kolorit und durchdringen seine Klaviermusik, für die der damalige Londoner Pianofortebau die rechten, klangvolleren Instrumente schuf. Mit diesen teilweise aber auch äußerlich verwandten Stilelementen verband sich bei dem fruchtbaren Komponisten die Neigung zur Aufnahme neuer musikalischer Mittel, zu retrospektiven Anwandlungen wie modernen Experimenten. In die Solooper zieht er den Chor sowie neue Instrumente — die Klarinetten — und zeigt eine Anlehnung an die italienische Traetta-Jommelligruppe, von der er sich aber in dramatischen und stilistischen Grundsätzen oft wesentlich trennte. In der Instrumentalmusik steht er mit der Zweisätzigkeit der Stücke auf dem Boden der alten Kirchensonaten und folgt auch mit dem teilweisen Verzicht auf einen besonderen Durchführungsteil den Italienern; dagegen schreitet er in der scharfen thematischen Kontrastierung, der durchsichtigen harmonisch melodischen Setzart, den subjektiven Zügen und Manieren mit der neuen Zeit und bekennt sich auch zur Kammermusik mit obligatem Klavier. Wie bei Schobert waren es bei Christian Bach wohl vornehmlich verwandte künstlerische und nationale Wesenszüge, dann die Bemühungen um die neue, moderne Instrumentalmusik, die Wolfgang zum engen Anschluß an ihn veranlaßten.

Außer Christian Bach wirkte im Londoner Konzertleben auf

Wolfgang noch ein anderer deutscher Künstler, einer der größten Meister des 18. Jahrhunderts, der fünf Jahre vorher in Westminster zu Grabe getragen worden war. Händels gewaltige Oratorienwerke mit ihrer enormen Weitspannigkeit der Phantasie und des Gemütslebens, ihrer ethischen Kraft, der dramatischen Schlagfertigkeit und den wundersamen Chören — der Judas Makkabäus und das Alexanderfest, der Samson, Israel in Ägypten und der Messias — gelangten damals „by command of their Majesties" zur Aufführung und erweckten eine Begeisterung, in der die Stimmen der Kritiker und der Verfechter eines neuen Oratorienprinzips untergingen. Von dieser Londoner Oratorienbewegung wurde auch Wolfgang erfaßt. Daß er Händels Instrumentalstücke selbst spielte, erwähnt kurz der Vater, der sich jedoch sonst in seinen Londoner Briefen über Händel ausschweigt. Und wie Wolfgang die Musik Abels studierte, die im Fahrwasser Christian Bachs segelte, so studierte er auch die Musik Christopher Smiths (Schmidts), der eine Anpassung des Händelschen Stils an die neuen Strömungen versuchte, und begab sich damit auch in die Werkstatt kleinerer, untergeordneterer Künstler.

Gegenüber den Pariser und Londoner Eindrücken gewann bei Wolfgang der Aufenthalt in den Niederlanden trotz der langen Dauer kaum eine besondere Bedeutung. Wohl kam die Familie auch in Holland mit den führenden Musikern in Berührung, und die Erinnerung an den einen oder anderen, den Komponisten Christian Ernst Graf oder den Oboisten J. Chr. Fischer, also wiederum an deutsche Musiker in fremden Diensten, ist in Wolfgang nicht ganz geschwunden. Vielleicht gerieten ihm damals in den Niederlanden auch Klaviersonaten Joseph Haydns unter die Hände. Aber zu Eindrücken wie in Paris und London kam es bei ihm in den Niederlanden schon aus dem Grunde nicht, weil sein Körper den physischen und vor allem auch psychischen Anstrengungen nicht länger widerstand. Nochmals berührte Wolfgang dann auf der Rückreise in Paris die französische Musik, besonders Schoberts Kunst, und mochte die früher empfangenen Eindrücke neu beleben und vertiefen.

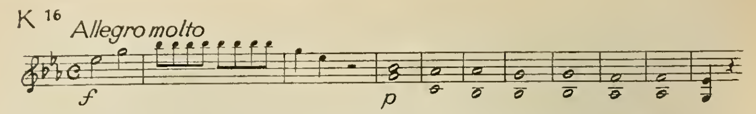
Die Fülle von Bildern und Eindrücken, die diese Weltreise Wolfgang spendete, beschleunigte seine geistige Entwicklung und übte auf ihn einen entscheidenden Einfluß aus. Für seinen schwächlichen Körper wäre freilich eine ruhige Kinderzeit in Salzburg ein besonderer Vorteil gewesen. Die stetige und rasche geistige Weiterentwicklung, die sich in diesen Reisejahren in ihm vollzog und keinen Stillstand duldete, hob den Wunderknaben schon gleich zu Anfang seiner Laufbahn aus der Schar der im Treibhaus aufgewachsenen Wunderkinder heraus und bildete bis in die letzten Lebensjahre des Meisters hinein die wundersame Erscheinung eines außerordentlichen Genies. Nicht allein in seinem Musizieren machten sich während der Reise die starken Fortschritte geltend, sondern auch die Kompositionen, die damals entstanden, zeigen ein anderes Gesicht. In ihnen finden wir den reichen Niederschlag der Eindrücke, welche die deutsche, französische und italienische Kunst, das Geistesleben der Weltstädte und Residenzen, in ihm hervorriefen. In die Brüsseler und Pariser Zeit der Reise (1763/64) fallen die frühesten Sonaten Wolfgangs (K. 6, 7, 8, 9), die als seine ersten Stücke in Paris gestochen und der Prinzessin Victoire, der Tochter Ludwig XV., sowie der Comtesse de Tessé gewidmet wurden. Sie nehmen den damals in der französischen Klaviermusik herrschenden Übergangsstil auf, der von der Suite und älteren Sonate eine der Brücken zur neueren modernen Klaviersonate schlägt, und folgen mit den zwischen italienischen und deutschen Formen schwankenden Sätzen zunächst den Sonaten Eckards, mit denen auch die Stücke Paganellis und des Vaters einzelne Züge gemeinsam haben. Dann wird im Aufbau und im Klaviersatz, vor allem aber in der Themendurchführung sowie der individuelleren Gedankenwelt das moderne Vorbild Schoberts maßgebend, das auch Anregungen zum Accompagnement der Violine gab. Die Sonatenfrage verliert Wolfgang von jetzt ab nicht mehr aus den Augen. Der Einfluß Schoberts dauerte fort in der zweiten Folge von sechs Sonaten Wolfgangs (K. 10—15), die er während der Londoner Zeit (1764) der Königin Charlotte von England widmete, und in denen er mit Rücksicht auf deren

Gatten wie den Zeitgeschmack zum Accompagnement der Violine teilweise noch den salten Continuobaß des Violoncells benützte. Aber neben Schobert taucht nun in den Londoner Sonaten, anfangs nur vorübergehend, dann jedoch entscheidend, das Vorbild J. Christian Bachs auf. Neben die Drei- und Viersätzigkeit tritt jetzt auch die Zweisätzigkeit; die Reihenfolge der Sätze erfährt zeitweise eine Änderung, die Schobertschen Durchführungsteile scheiden allmählich wieder aus zugunsten italienischer Melodietranspositionen, die Herrschaft der leiernden Albertibässe wird beschnitten. In den einzelnen Sätzen erhalten die beiden Themen eine scharfe gegensätzliche Physiognomie und Abgrenzung, die Violinparte gelangen teilweise zu größerer Selbständigkeit. Rondoartige Stücke erscheinen in französischer oder deutscher Form mit einem Mollseitensatz oder mehreren Seitensätzen. Über einzelne Sätze und Satzteile werden die Fäden zarter Stimmungen und italienischer Melismen gewoben, aber mit einem Male dringen auch Händels majestätische Töne herein. Nach dem Vorbilde Christian Bachs sind auch Wolfgangs weitere Kompositionen der Londoner Zeit (1764/65) geschrieben. In seinen ersten Sinfonien (K. 16, 17, 19) übernimmt er von ihm über Abel hinaus die alte dreisätzige, italienische Theater-Sinfonie mit der besonderen Färbung ihres Vermittlers. Zu den festlichen, konventionellen Klängen und Figuren der neapolitanischen Operneinleitung gesellen sich die thematischen und dynamischen Kontraste, die Motivwiederholungen und instrumentalen Feinheiten, die Rondos und weichen Melodien Christian Bachs. Zeitweise reden in Ausdruck und Stilisierung der Vater und Schobert, auch ältere Mannheimer Meister mit. Auch an der Lösung des neuen Sinfonieproblems hat Wolfgang von jetzt ab sein ganzes Leben mitgearbeitet. Ebenfalls auf Bachschen Anregungen fußen dann Wolfgangs Experimente mit dem vierhändigen Klavierstück, sowie seine wohl auch von Manzuoli geförderten Versuche in der Komposition italienischer Arien (K. 21), die ihn zum ersten Male mit der Metastasianischen Librettistik in näheren persönlichen Zusammenhang brachte und ins Fahrwasser der Neu-

neapolitaner lenkte. Das Vorbild Christian Bachs versank nicht vor Wolfgang und lebte in ihm auch fort, als er London bereits verlassen hatte und nach den Niederlanden übergesiedelt war. Die neue Sinfonie (K. 22), die neue italienische Arie (K. 23), die der Prinzessin Karoline von Nassau-Weilburg gewidmete dritte Serie von sechs Klaviersonaten mit Violinaccompagnement (K. 26—31), die während der Niederländer Zeit (1765/66) entstanden, sie alle tragen wiederum das Gepräge Christian Bachs, und die drei Klavierkonzerte (K. 107), die damals wohl für öffentliche Aufführungen verwendet wurden, bestehen aus bloßen Arrangements Bachscher Klaviersonaten. Zugleich kommen, vielleicht veranlaßt durch den damaligen holländischen Geschmack, in Einzelheiten aber auch französische Stilelemente wieder zum Vorschein, die sich in klavieristischen Eigentümlichkeiten, in Potpourri-Rondos und Variationseinlagen äußerten. Den französischen Neigungen holländischer Gesellschaftskreise trug er im besonderen Rechnung mit den nach der französischen Virtuosenmanier Eckards, Honnauers und anderer geschriebenen Klavier-Variationen über ein Grafsches Allegretto (K. 24) und das Wilhelmuslied (K. 25), während er mit dem „Galimathias musicum" (K. 32), einem instrumentalen Quodlibet für Orchester und Cembalo mit dem Händelmotiv am Anfang und dem Fugenthema des Wilhelmusliedes am Schlusse, an ähnliche Stücke der Heimat anknüpfte. Rondo und figurative Variation schwinden von jetzt ab nicht mehr aus seinem Gesichtskreise. Die zunehmende Gewandtheit der Bläserbehandlung in der Sinfonie deutet auf einen damaligen näheren Verkehr Wolfgangs mit Instrumentalisten, der eine oder andere Menuettsatz der Sonaten vielleicht auf Joseph Haydnsche Modelle. Nicht in ihrer Gesamtheit machten sich die künstlerischen Einwirkungen, die Wolfgang auf der Weltreise empfing, in seinen damaligen Kompositionen geltend, sondern zahlreiche Keime wuchsen vielmehr verborgen weiter hinein bis in die Zeit der Wiener Meisterjahre. Damals standen bei ihm die Einflüsse der modernen französischen und englischen Instrumentalmusik im Vordergrund, wie sie sich ihm besonders bei

Schobert und Christian Bach zeigte. Bis in seine letzten Jahre hat er des einen genialisch romantische Art, die zarte Innigkeit und schwärmerische Träumerei des andern nicht vergessen.

Wolfgang sog die Werke, die er auf der Weltreise hörte und studierte, vollständig in sich auf. Er kopierte auch einzelne Stücke und schritt zu Bearbeitungen. Dem Studium der Vorbilder dankt er auch die Fortschritte, die in seinen damaligen Kompositionen zutage traten und schon bei der Durchsicht seiner damaligen Sinfonien erkennbar sind. Die Vorbilder der Oper weckten, wie die Improvisation einer Rache-Arie vor Barrington beweist, seine dramatische Begabung. Mit dem Wechsel der Vorbilder veränderte er in seinen Instrumentalkompositionen Satzzahl und Satzteile, mit ihnen fiel er bald in ältere Traditionen zurück, bald schloß er sich modernen Bestrebungen an. Dieses vollständige Aufgehen in die verschiedenen Vorbilder erklärt sein Hin- und Herschwanken, zugleich auch die Tatsache, daß einige seiner Bearbeitungen lange für seine eigenen Werke gehalten werden konnten. Bei diesem innerlichen Verarbeiten der Vorbilder, deren Spiegelung mit den zunehmenden Lebensjahren immer schwächer wurde, begann sich in Wolfgangs Seele bereits leise das eigene künstlerische Empfinden und Fühlen zu regen. Da finden sich Trugschlüsse, Sequenzen, Intervallgänge und -sprünge, die bis in seine letzten Lebensjahre festgehalten sind, Einfälle melodischer, harmonischer und rhythmischer Struktur, die glücklicherweise aber auch das Kindesalter ihres Autors deutlich genug verraten. Diese besonderen Züge waren der damaligen Pariser und Londoner Literatur meist nicht fremd, aber daß gerade sie von Wolfgang bevorzugt wurden, ist für ihn bezeichnend. Die Tiefe deutschen Empfindens Philipp Emanuel Bachscher Art schimmert bereits gelegentlich hindurch. Dabei schleichen sich Stimmungen des jugendlichen Aufbrausens in stille Andantesätze, die der Melancholie, Sehnsucht und Todestraurigkeit in lebhafte Allegri und graziöse Menuetts; nicht nur Satzteile, sondern auch die Thematik selbst wird in ihrem Kern mit diesen gegensätzlichen Stimmungen durchsetzt:



Bereits damals flammten diese Eigentümlichkeiten des Mozartschen Stils auf, die später die ästhetischen Bedenken zeitgenössischer Kritik erregten. In ihrem im Schillerschen Sinne sentimentalen Teil wurzelten sie in Wolfgangs Natur und wurden durch die empfindsame Geistesströmung der Zeit gesteigert; aber zugleich lag in Wolfgangs Natur ebenso fest die Lebensfreude und der Frohsinn begründet, die ihn später zerreibende Krisen überwinden ließen. Seine Veranlagung zwang ihn zur künstlerischen Äußerung, aber auch zur Verschmelzung dieser heterogenen Elemente. Ähnliche Töne, wie er sie selbst in sich hörte, klangen ihm entgegen, als er in Paris zu Schobert kam, in London Christian Bach und Händel nebeneinander fand. Aus diesem Grunde konnten gerade diese deutschen Musiker auf ihn auch einen entscheidenden Einfluß gewinnen und ihm ihre Sprache leihen.

Als Klavierspieler und Accompagnist war Wolfgang damals das Wunderkind, als das er zeitweise Sensationen hervorrief. In seinen Kompositionen, die kaum den Durchschnittsarbeiten der Zeit beizuzählen sind, traten bereits leise Spuren einer außergewöhnlichen und eigentümlichen Begabung zutage. Aber gegenüber den reproduzierenden Leistungen und den Fähigkeiten, sich an Vorbilder anzupassen und deren charakteristische Merkmale aufzufangen, zeigte sich in ihnen die Gestaltung wie auch die Kompositionstechnik doch erst in den Anfangsstadien. Freilich erbringen hierfür Wolfgangs Sonaten, Sinfonien und Arien, seine polyphonen Versuche eher ein gegenteiliges Beweismaterial und überraschen vielfach durch glatte und logische Arbeit, durch Ausfeilung und eine gewisse Reife. Diese müssen wir jedoch der Mitarbeit des Vaters, vielleicht auch Christian Bachs zuschreiben, die in Wolfgangs damaligen Kompositionen wohl änderten und strichen, verbesserten und ausführten, was ihnen gemangelt hatte. Vater Leopold ging dabei gewiß vernünftig und sachgemäß zu Werke und ließ charakteristische

Züge von Wolfgangs Stücken unberührt. Daß bei der endgültigen Fassung der Sonaten, Sinfonien und Arien eine fremde Hand im Spiele war, tut aber neben einer gewissen Ähnlichkeit der Schreibart zwischen Vater und Sohn in der damaligen Zeit vor allem ein wichtiges Dokument dar. Es liegt vor uns ein Skizzenbuch, das von Wolfgang während der Londoner Zeit benutzt wurde und von fremden Korrekturen verschont blieb. Wir blättern und staunen. Dieses Büchlein gewährt ganz andere Einblicke. Da treffen wir wiederum Instrumentalmusik, kurze Stückchen nach Art des früheren Wiener Notenbuchs, Sonaten- und Sinfonie-Fragmente. Wir beobachten wie in den Sonaten und Sinfonien den Reichtum der Einfälle, die Lust des Experimentierens, den Einfluß Schoberts, den Anschluß an Christian Bach, die Wirkung Händels. Auch Philipp Emanuel Bach blickt herein. Kindliche Gedanken, eigentümliche Ausdrucksweisen, Heimatklänge stellen sich ein, hinter einigen Stücken dürften Bearbeitungen fremder Vorlagen zu suchen sein. Melodiekeime sprossen schüchtern hervor, die sich erst viel später entfalteten:



und wir werden dabei, freilich nur entfernt, an ähnliche Vorgänge in Beethovens Skizzenbüchern erinnert. Im Grundzuge enthüllen die 43 Stücke des Skizzenbuchs kaum eine neue Seite Wolfgangs. Aber in der Ausführung und in der Gestaltung stehen sie weit unter den Sonaten und Sinfonien. Stellen tauchen auf, die in der Unbeholfenheit und Unsicherheit, im Aneinanderstückeln mit den Sonaten keinen Vergleich aushalten und sich auch im Hinblick auf den improvisatorischen Charakter des Skizzenbuchs nur schwer begreifen lassen. Immerhin mag Wolfgang in den einen oder andern Andeutungen Dinge gesehen haben, die wir heute kaum mehr enträtseln können. Wer solche Stücke eintrug, konnte aber nicht der Techniker der Sonaten und Sinfonien sein. In diese muß eine fremde Hand eingegriffen haben. Der kleine Wolfgang rückt uns in diesem Skizzenbuch menschlich viel näher. Die Legende des aus

sich selbst heraus schaffenden Wunderkindes wird zerstört, und auch für Wolfgang der natürliche Entwicklungsprozeß bestätigt. Der technisch frühreife Klavierspieler verleugnete durchaus nicht seine produktive Begabung, aber er äußerte sie erfreulicherweise in der Art eines entwicklungsfähigen, mit den stärksten Talenten ausgestatteten Knaben im Alter von acht bis neun Jahren, der zur schöpferischen Reife erst noch auf einem weiten Wege durch Studien und innere Erlebnisse hindurchgehen mußte. Zunächst erfolgte eine Abklärung der Reiseeindrücke sowie eine Vertiefung der theoretischen Studien, die nach den Versuchen des Skizzenbuches namentlich in kontrapunktischer Hinsicht notwendig erschienen, als Wolfgang nach der Weltreise mit Eltern und Schwester nun Ende November 1766 wieder in die Ruhe und Stille des Salzburger Elternhauses einkehrte.



Konzert der Familie Mozart in Paris

Stich nach dem Aquarell von L. C. de Carmontelle



Musikalischer Tee beim Prinzen

Ölbild gemalt 1766 von Barthélemy Ollivier (Lou



ıis François de Conti in Paris
[Siehe hiezu die Beschreibung S. XVI/XVII]



Der achtjährige Mozart mit dem Nachtigallennest
Ölbild von 1764 aus der Zeit des Londoner Aufenthalts

4. In der Heimat (1766/1767)

Für den zehnjährigen Jungen, dem die Weltreise den kindlichen Übermut und das phantasievolle Märchenträumen nicht geraubt hatte, begann nun ein Jahr des Ausruhens, aber auch fleißiger und systematischer Arbeit. Die künstlerischen und materiellen Erfolge hatten in Vater Leopold nicht die Erkenntnis getrübt, daß er die Tochter und vor allem den Sohn mit deren zunehmenden Lebensjahren weit über das Stadium des Wunderkindes hinausführen müsse, um ihnen für die Zukunft eine musikalische Stellung zu sichern. Schon auf der Heimreise hatte er in einem Briefe an seinen Salzburger Hausherrn Hagenauer das Programm für die kommende Studienzeit ausgesprochen:

„Gott (der für mich bösen Menschen allzugütige Gott) hat meinen Kindern solche Talente gegeben, die, ohne an die Schuldigkeit des Vaters zu gedenken, mich reizen würden, alles der guten Erziehung derselben aufzuopfern. Jeder Augenblick, den ich verliere, ist auf ewig verloren. Und wenn ich jemals gewußt habe, wie kostbar die Zeit für die Jugend ist, so weiß ich es itzt. Sie wissen, daß meine Kinder zur Arbeit gewohnt sind: sollten sie aus Entschuldigung, daß eines das andere verhindert, sich an müßige Stunden gewöhnen, so würde mein ganzes Gebäude über den Haufen fallen; die Gewohnheit ist eine eiserne Pfoad [Hand]. Und Sie wissen auch selbst, wie viel meine Kinder, sonderlich der Wolfgangl zu lernen hat . . ."

Das „Lernen" Wolfgangs erstreckte sich auf eine Erweiterung der Kenntnisse in alten und neuen Sprachen, in Latein, Italienisch und Französisch, musikalisch auf Übungen im zwei- und dreistimmigen kontrapunktischen Satze, denen auch Cantus firmi aus Fuxens bekanntem „Gradus ad Parnassum" zugrunde gelegt waren. Mit der Forderung früher kontrapunktischer Schulung im musikalischen Unterricht verteidigte Vater Leopold die ältere Zeit. In einem Quartheft von 41 Blättern sind Wolfgangs Übungen

mit den Korrekturen des Vaters überliefert. Auch hier beobachten wir bei Wolfgang die Unsicherheit des Arbeitens, das Herumstreichen, das Experimentieren, bis er sich allmählich mehr in die strenge Satzweise hineinschreibt. Einen Anreiz, selbst a-capella-Stücke abzufassen, vermochte das Fuxsche Lehrbuch auf Wolfgang auch weiterhin zunächst nicht auszuüben, die Pariser und Londoner Eindrücke hatten ihn der modernen Kunst gewonnen.

Bei den kontrapunktischen Studien schwand in Wolfgang nicht die Erinnerung an die Werke, auf die er in Paris und London sein Augenmerk gerichtet hatte, und mit denen ihn auch weiterhin ein inneres Band verknüpfte. Vielleicht zur Förderung der eigenen Klaviertechnik wie zur Bereicherung seines Programms für den Salzburger Hof vereinigte er verschiedene Sonatensätze der Pariser Klavieristen, von Schobert, Eckard, Honnauer und Raupach nach Pasticcio-Art zu dreisätzigen Stücken und verlieh ihnen durch Einfügung von Tuttistellen und Begleitungen des Orchesters, von zu Kadenzen einladenden Cäsuren den Charakter von Klavierkonzerten (K. 37, 39, 40, 41). An einzelnen Stellen konnte er nicht widerstehen, selbständig einzugreifen, die Intensität des Ausdrucks zu steigern oder überraschende Episoden aus einer ganz andern Gefühlssphäre einzuschalten. Zu den nachwirkenden Pariser und Londoner Anregungen gesellten sich bei Wolfgang aber jetzt auch die, welche von dem erzbischöflichen Hof und der Salzburger Hofmusik ausgingen.

Salzburg war das alte, wie er es verlassen hatte. Das dortige Kunstleben kam ihm aber wohl erst jetzt stärker zum Bewußtsein. In die Salzburger Hofmusik war während Mozarts Abwesenheit ein neuer Künstler, Michael Haydn, eingetreten. Vielleicht auf Veranlassung des Vaters geriet Wolfgang jetzt zum deutschen biblischen Oratorium und zur alten lateinischen Schulkomödie, denen er nach dem Vorbild des Vaters am Hofe und in der Universität mit der „Schuldigkeit des ersten Gebots" (K. 35) und „Apollo et Hyacinthus" (K. 38) seinen Tribut zollte. Und mit einer deutschen „Grabmusik" für die Fastenzeit (K. 42) griff er sogar auf den alten

Allegoriendialog zurück. Auch in diesen Stücken klingen gelegentlich die zarten Töne Christian Bachs wie Händelsche Melismen an, aber viel stärker schlug der neapolitanische Oratorienstil Hassescher Richtung durch, der mit Zustimmung des Hofes in ähnlichen Werken Eberlins und Adlgassers, der Freunde des Mozartschen Hauses, blühte und von diesen eine deutliche süddeutsche Färbung erhielt. Und für eine 'zum Benediktusfest des nahen Klosters Seeon geschriebene Offertorien-Motette (K. 34) gaben die Offertoriensammlungen der Ordenskomponisten der südbayrischen und schwäbischen Klöster, der Rathgeber, Kayser und besonders Königsperger, das Vorbild. Wie Wolfgang gleich dem Vater mit diesen Werken an ältere, in Salzburg gepflegte und lokalisierte Stilgattungen anknüpfte, so huldigte er auch mit Suitenstücken wie einer siebensätzigen „Cassation" (K. 99) und einer fünfsätzigen „Serenade" nebst eingeschobenem Oboen- und Hornkonzert (K. 100), die in diese Zeit fallen dürften, sowie mit anderer heute wohl verlorener Instrumentalmusik Salzburger Traditionen. Auch hier verschwinden nicht Stilelemente Christian Bachs, dabei machen sich aber Salzburger Züge von der Art des Vaters und nun auch Michael Haydns bemerkbar, von denen der letztere den süddeutschen Ton Eberlins in den modernen Instrumentalstil hinübertrug. In Salzburger Traditionen wurzelte weiterhin die Instrumentierung, die Wolfgang den Stücken dieser Zeit angedeihen ließ. Die Spielparte der Streicher werden verfeinert und differenziert, die Bläser zu selbständigeren und eigenartigeren Aufgaben benutzt. Flöten, Oboen, Fagotte und Hörner spielen häufiger eigene Melodien oder streuen Kontrapunkte ein, die Bratschen trennen sich nach dem Vorbilde des Vaters in zwei Gruppen, nach dem Muster Eberlins tauchen Posaunenstellen auf.

Das Jahr der Salzburger Ruhe zeitigte bei Wolfgang neben der Mehrung der kontrapunktischen Kenntnisse, die in den damaligen Kompositionen freilich noch eine ungeschickte und mehr äußerliche Verwendung fanden, eine Annäherung an die deutschen Musiker der Heimat. Im Grundriß und im Zuschnitt der Stücke

wie in der Orchesterbehandlung begannen unter ihrem Einfluß bei ihm neue Umbildungen, die eine weitere Entwicklungsperiode vorbereiteten. In den Werken Eberlins und Michael Haydns begegnete er Heimatstimmungen, wie sie von seiner Seele ausgingen. Mit den Ratschlägen hörte auch die Mitarbeit des Vaters nicht auf. Die in den Autographen heute erkennbaren Korrekturen und Zusätze bezeichnen wohl nur einen Teil der Hilfeleistungen des Vaters. Gelegentlich hören wir wieder die persönliche Sprache Wolfgangs; so wenn im ersten Allegro der Serenade auf die fröhlichen Bilder sich mit einem Male Melancholie herabsenkt und die lebhaften Figuren der Streicher von stockenden Synkopen und Fermaten abgelöst werden, oder im zweiten Andante der Cassation die Klagemelodien der ersten Geigen eingreifen. Ein dramatischer Blick zeigt sich in den Accompagnato-Rezitativen der „Schuldigkeit des ersten Gebots" mit ihren reichen Tonmalereien des Heulens, des pochenden Herzens und anderer damals üblicher Wortillustrationen. Wenn bei dem erneuten Rufe des Christgeistes:

„Erwache fauler Knecht!
Du wirst von deinem Leben
Genaue Rechnung geben"

plötzlich die Secco-Rezitative durch einen nach dem Vorbilde Eberlins und Michael Haydns von sordinierten Streichern begleiteten, geheimnisvollen Adagioeinsatz der Altposaune unterbrochen werden und dabei der Fis moll-Mittelsatz der früheren Arie leise anklingt, dann wird die Situation blitzartig erhellt. Und als sich im Benediktus-Offertorium die Stimme des Heiligen erhebt, setzen die Bässe im Unisono ein, deren Worte die andern Stimmen in Begeisterung wiederholen.

5. Wien (1767 – 1769)

Das ruhige Arbeitsjahr in Salzburg war noch nicht abgelaufen, da bestieg im September 1767 die Familie Mozart bereits wiederum den Wagen, um eine neue Reise anzutreten, von der sie erst Anfang des Jahres 1769 wieder nach Salzburg zurückkehrte. Die für die nächsten Monate in Aussicht stehende Vermählungsfeier der Erzherzogin Josepha mit dem König Ferdinand von Neapel ließ den Vater Leopold abermals Wien als Ziel ins Auge fassen. Dorthin richteten sich immer wieder die sehnsüchtigen Blicke der Salzburger Hofkreise, dort hatten sich die beiden Wunderkinder, besonders Wolfgang, schon vor fünf Jahren weitgehende Sympathien erworben.

Jedoch die Reise begann und endete für Vater Mozart und die Seinigen mit Enttäuschungen; sie erfüllte namentlich nicht die auf den kaiserlichen Hof gesetzten Hoffnungen. Schon kurz nach dem Eintreffen der Familie Mozart in Wien starb die fürstliche Braut. Die Blatternkrankheit griff epidemisch um sich. Mozarts flüchteten nach Olmütz, wo sie der Domdechant Graf von Podstatzky aufnahm. Nach den Scharlach- und Fiebererkrankungen der früheren Reisen wurden die beiden Kinder hier jetzt von den Blattern befallen. Als diese glücklich überwunden waren, wanderten die Reisenden wieder nach Wien zurück. Die kaiserliche Familie begrüßte sie leutselig als alte Bekannte, und auch einzelne Adelskreise folgten diesem Beispiele. Allein der klavierspielende Wunderknabe von 1762 wurde jetzt nicht mehr als Gegenstand der Sensation gefeiert, sondern als zwölfjähriger Musiker bereits der Kritik unterstellt und mit anderen Maßstäben als vorher gemessen. Das allgemeine Interesse für seine Leistungen hatte sich verflüchtigt und verschiedentlich traten ihm nun auch Mißgunst und Neid hemmend in den Weg.

Mit Überraschung und Sorge blickte Vater Leopold auf diese veränderte Stellungnahme der Wiener zu seinem Sohne. Kaiser

Joseph kam ihm zu Hilfe, indem er Wolfgang zu der Komposition einer Oper ermunterte. Als der Aufführung der „Finta semplice“ sich aber immer neue Schwierigkeiten entgegenstellten, als der von Haydn als „krummer Teufel“ verspottete Pächter der Hofoper Giuseppe d'Afflisio mit Ausreden den Termin bis in den Sommer hinausschob, verdichteten sich in dem Vater die Vorstellungen von einer absichtlichen Gegnerschaft musikalischer Kreise zu Schreckensbildern, die ihm die Gespenster der Verfolgung und die Fallgruben italienischer Intriganten vortäuschten. Er suchte den Schwierigkeiten zu begegnen, indem er sich mit ersten Musikern der Stadt verständigte, den Sohn unter Kontrolle spielen und komponieren ließ und schließlich eine Beschwerdeschrift dem Kaiser überreichte. „Ich bin diese Handlung dem allmächtigen Gott schuldig,“ schrieb er am 30. Juli 1768 nach Salzburg, „sonst wäre ich die undankbarste Kreatur: und wenn ich jemals schuldig bin, die Welt dieses Wunders halben zu überzeugen, so ist es eben jetzt, da man alles, was nur ein Wunder heißt, lächerlich machet und allen Wundern widerspricht.“ Und wiederholt betont er die Notwendigkeit, die „Ehre meines Kindes“ zu retten. Die Angelegenheit verlief jedoch im Sande und Wolfgangs erste Opera buffa ging in Wien nicht über die Bretter. Als Trost mochten es die Eltern damals noch empfinden, daß Wolfgang für einen Privatkreis des Dr. Anton Meßmer ein Singspiel „Bastien und Bastienne“ schreiben konnte; und auf Betreiben des angesehenen Jesuiten Parhammer, der schon als Missionar nach der Protestantenverfolgung die Salzburger Gegend durchwandert hatte, durfte er zur Grundsteinlegung der neuen Waisenhauskirche im Dezember seine neuen Kirchenstücke aufführen. Bald darauf fuhr aber die Familie wieder nach Salzburg zurück. Während des Wiener Aufenthalts hatte Vater Leopold geschrieben: „Sehen Sie, wie man sich in der Welt durchraufen muß. Hat der Mensch kein Talent, so ist er unglücklich genug; hat er Talent, so verfolget ihn der Neid nach dem Maße seiner Geschicklichkeit.“ Diese Gedanken beschäftigten ihn wohl auch auf der Heimreise.

Gegenüber den früheren Reisen hatte dieser zweite Wiener Aufenthalt der Familie Mozart also nur geringe äußere Erfolge erzielt. Aber wie aus der Weltreise zog Wolfgangs innere Entwicklung auch aus dieser zweiten Wiener Zeit reichen Nutzen. Wohl auf Veranlassung des Vaters kam Wolfgang damals in persönliche Berührung mit Giuseppe Bonno, dem in der Instrumentationstechnik fortschrittlichen Kapellmeister des Prinzen von Hildburghausen, mit Metastasio, dem neben Zeno bedeutendsten Vertreter neapolitanischer Librettistik, mit Johann Adolf Hasse, dem weltberühmten Führer der dritten neapolitanischen Opernschule. Aus den damaligen freundschaftlichen Begegnungen schöpfte der neunundsechzigjährige Hasse das weitsichtige Urteil über Wolfgang, das er einem Venezianer Freunde mitteilte: „Certo è, che se a misura dell' età crescerà ne' dovuti progressi, sarà un portento.“ „Il giovane Mozart è certamente portentoso per la sua età, ed io pure lo amo infinitamante.“ Der Verkehr der Mozarts mit Christoph Willibald Gluck wird dagegen die Grenzen äußerlicher Höflichkeit kaum überschritten haben. Vater Leopold neigte schon durch seine Kunstanschauung eher zur Wiener Hassepartei und suchte in dieser Richtung auch seinen Sohn zu beeinflussen. Er stand der Gegenpartei, die sich in Wien um Gluck scharte und aus den bisherigen musik-dramatischen Regenerationsbestrebungen der neapolitanischen Hasseschule die letzten, kühnsten Konsequenzen zog, innerlich fremd gegenüber und glaubte ihr in seinem Mißtrauen sogar Machinationen gegen den Sohn zuschreiben zu müssen. Auch mit anderen Wiener Musikern, mit Sängern und Sängerinnen der Wiener Oper werden Mozarts Beziehungen angebahnt und fortgesetzt haben. Die Zusammenkunft Wolfgangs mit dem Bassisten Caratoli und dem Tenoristen Caribaldi bezeugt das Beschwerdeschriftstück des Vaters; diese und andere Gesangskräfte, wie die Primadonna Elisabeth Taiber, den Münchener Kastraten V. Rauzzini und den Tenoristen G. Tibaldi konnte Wolfgang auch im Theater hören.

Über die damaligen Wiener Theaterverhältnisse goß Vater

Leopold in seinen Briefen nach Salzburg die Schale seines Zornes aus, den die Erfahrungen mit Afflisio in ihm wachgerufen hatten. Vorwürfe, wie sie auch der Kreis des mutigen Sonnenfels austeilte, hagelte es auf die Wiener nieder, wenn er Ende Januar berichtete: „Daß die Wiener in genere zu reden nicht begierig sind, ernsthafte und vernünftige Sachen zu sehen, auch wenig oder gar keinen Begriff davon haben, und nichts als närrisches Zeug, Tanzen, Teufel, Gespenster, Zaubereien, Hanswurst, Lipperl, Bernardon, Hexen und Erscheinungen sehen wollen, ist eine bekannte Sache und ihre Theater beweisen es täglich. Ein Herr, auch mit einem Ordensband, wird wegen einem hanswurstischen Zote oder einfältigen Spaß mit den Händen klatschen, lachen, daß er fast aus dem Atem kömmt, hingegen bei der ernsthaftesten Szene, bei dem rührend und schönsten Action, und bei den sinnreichesten Redensarten mit einer Dame so laut schwätzen, daß andre ehrliche Leute kein Wort verstehen können." Und weiterhin fügte er bei: „Solange der Fasching dauert, denkt man hier auf nichts als auf das Tanzen. In allen Ecken sind Ball: aber Nb: alles auf gemeine Unkösten; sogar die Redoute bei Hofe ist für bares Geld." Gewiß waren die Klagen über die Mißstände der damaligen Wiener Theaterverhältnisse und die Leichtlebigkeit des Wiener Publikums berechtigt, aber sie schossen doch übers Ziel und ließen die heraufziehende Periode der Besserung der Zustände sowie die echten künstlerischen Leistungen außer acht, die das Wiener Theater- und Musikleben damals auch bot.

In der Oper erschienen Hasses „Partenope" und sein Intermezzo „Piramo e Tisbe" sowie Glucks „Alceste". Erreichte der Regenerator der neapolitanischen Oper in der „Partenope" auch nicht mehr die Höhe des „Solimano" und „Arminio", so hatte er doch immerhin noch die Kraft, Figuren wie den Alceo musikalisch scharf zu profilieren. Das Reformwerk Glucks bedeutete damals erst ein Lokalereignis. Zu diesen seriösen Werken kam im damaligen Wiener Spielplan die Opera buffa, für die Afflisio als egoistischer Freund der Burleske ein besonders geeignetes Personal

bestellt hatte. So ging Niccolo Piccinnis „La buona figliuola", ein Werk von europäischem Ruf, in Szene, ferner Florian Leopold Gaßmanns „La notte critica" und Giuseppe Scarlattis „La moglie padrona". Wolfgang wurde hier in die Welt der neuen italienischen Opera buffa versetzt, die er vorher in Paris aus ihrer Wirkung auf die französische Opéra comique kennengelernt hatte und die auch ihn damals stärker als die Seria gefesselt zu haben scheint. Der junge Opernkomponist hörte ein Originalwerk Piccinnis und sah in ihm wie in Hasses „Partenope" Gestalten von starker musikalischer Charakterisierungskunst, die rührende Cecchina oder den tapferen, trinkfreudigen deutschen Soldaten Tagliaferro. Die innigen, zarten und elegischen Töne, die einflossen und über die dichterische Vorlage hinaus dem Buffostücke eine höhere Weihe gaben, trafen in ihm gleichgestimmte Saiten. Die Mannigfaltigkeit der Formen wie die geist- und phantasiereiche, dramatisch ausholende Orchesterbehandlung berührten bei ihm Interessen, auf die er schon vorher sein Augenmerk gerichtet hatte. Aus diesen Gründen boten ihm Piccinnis Buffostücke auch weiterhin eine Quelle reicher Anregungen. In Gaßmann begegnete er dem Beispiel eines einheimischen Musikers, der in der Opera buffa im italienischen Fahrwasser segelte, aber auch individuelle Züge der Personenzeichnung, des Humors und der instrumentalen Arbeit an den Tag legte.

Neben der italienischen Opernkunst und den über sie hinausstrebenden Richtungen machte Wolfgang damals in Wien auch Bekanntschaft mit dem jungen deutschen Singspiel. In seinem volkstümlichen Lokalton wurzelte der Wiener Schößling in der Kurz-Bernardonschen Volkskomödie mit Gesang, seine stilistische Buntheit erhielt er in der Nähe der hochentwickelten italienischen Kunst. Der Literatenkreis der Sonnenfels, Ayrenhoff, Heufeld, Klemm, Gebler und Denis mochte ihm bei seinen Bestrebungen zur Hebung der Wiener Schauspielbühne besondere Sympathien zuwenden. Heufeld ging im Hause Dr. Meßmers „auf der Landstraße" ein und aus. Auch Hillersche Singspiele, von denen „Lisuart und

Dariolette" bereits Anfang 1767 am Kärnthnertor gespielt wurde, dürften hier nicht unbeachtet geblieben sein. Wolfgang wurde da von den ersten Flügelschlägen einer nationalen deutschen Opernkunst berührt.

In der Instrumentalmusik, die in „Akademien" und Privatzirkeln zu Worte kam, stieß Wolfgang nach den Londoner Orchester-Veranstaltungen damals auf eine bodenständige Kunst, die Konzert-Sinfonie der Wagenseil, Monn, Starzer und ihrer Richtung, die mit der Mannheimer und der norddeutschen Schule die innere Entwicklung des neuen deutschen sinfonischen Stils in Fluß brachte und für die entscheidende Tat Joseph Haydns den Boden bereitete. War Wolfgang früher in Wien und Mannheim bei seinen jungen Jahren und der Kürze des Aufenthalts diese heranwachsende neue Instrumentalkunst kaum zum Bewußtsein gekommen, so zog sie ihn jetzt in ihren Bann.

Auch in der damaligen Wiener Kirchenmusik herrschte gegenüber den Salzburger Gepflogenheiten eine größere Mannigfaltigkeit. Noch war die ernste, strengere Richtung der Fux, Caldara und Tuma nicht vergessen. Daneben blühte die neuere Instrumentalkirchenkunst neapolitanischer Observanz mit der Weichheit des Ausdrucks, dem teils homophonen teils polyphonen Charakter und dem opernartigen Zuschnitt. Hasses Kirchenmusik, auch die Gaßmanns, gewann hier besonders an Boden und Ansehen.

Wolfgangs Kompositionen aus dieser Zeit zeigen, daß nach Paris und London jetzt Wien auf ihn starke künstlerische Wirkungen ausübte. Besonders traten diese in Erscheinung auf dem Gebiete der Oper. Mit der „Finta semplice" wandte sich Wolfgang zum ersten Male der italienischen komischen Oper, der Opera buffa zu, der er später neue Wege eröffnen sollte.

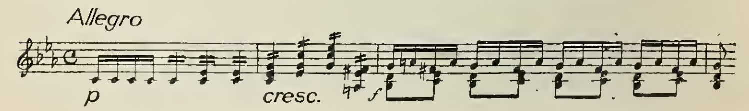
Das gelegentlich an „Così fan tutte" erinnernde, von Goldonischem Geiste erfüllte Textbuch der „Finta semplice" stammte aus dem Lager der Wiener Reformpartei. Nach dem Zeitgebrauche mußte es Wolfgang, wie auch fernerhin in ähnlichen Fällen bis in die Wiener Meisterjahre hinein, ohne Widerrede hinnehmen,

und auch der Vater mochte wohl Bedenken unterdrücken. Marco Coltellini, der Dichter der tauridischen Iphigenie Traettas und baldige Nachfolger Metastasios im Amte des Poeta Cesareo, hatte im Gegensatz zu den Zielen seiner seriösen Texte die erprobten Rezepte der älteren Opera buffa aufgegriffen. Da marschieren in den drei Akten auf die wohlbekannten Typen der beiden Hagestolze, der Polidoro, ein furchtsamer Narr, und Cassandro, ein eingebildeter Pseudoweiberfeind. Rosine treibt als „verstellte Einfalt“ zugunsten ihres Bruders, des Offiziers, mit ihnen ihren Schabernack und zieht sie wie Puppen an der Schnur hin und her. Der Offizier Fracasso ist diesmal aus Ungarn gebürtig und kann schließlich doch Giacinta, die Schwester der beiden Hagestolze, heimführen. Und auch die beiden unvermeidlichen Gestalten des Dieners und der Zofe setzen wieder ihre Karten ins Spiel. Diese Heiratsgeschichte ist mit den bekannten Mitteln ausstaffiert, die zu burlesken Mißverständnissen, Verwicklungen, Duellszenen und ähnlichen Situationen Anlaß geben, und endet schließlich mit einem kühnen Sprung zur allgemeinen Zufriedenheit.

Wolfgangs Musik zur „Finta semplice“ (K. 51) entstand unter dem Eindruck der Wiener Buffa, besonders unter dem der „buona figliuola“ Piccinnis. Mit ihr teilt sie im Gegensatz zum Salzburger Oratorium und Schulstück den größeren Bestand an verschiedenen Gesangsformen, die abwechslungsreichen und anschmiegsamen Buffostücke, die modernisierten seriösen und semiseriösen Arien, den rondomäßigen Verlauf der Finale. Wie Piccinni schlägt Wolfgang den volkstümlichen Ton an und betont in ihm die anmutigen und innigen Züge, schüttelt im engsten Rahmen buffoneske und seriöse Teile durcheinander und verleiht durch chromatische Gänge intimen Herzensergüssen eigenartige Reize. Mit Piccinni bemüht er sich vor allem, nicht nur die Bläserstellen, sondern den ganzen Orchesterapparat mit pulsierendem Leben zu erfüllen und ihm ähnlich wie auch Gaßmann zu einer verschiedentlich über die Singstimmen hinausreichenden Rolle zu verhelfen. Und außerdem klingen in Melodien und Rhythmen von der Art

Piccinnis, Hasses und Gaßmanns auch noch Erinnerungen an Händel und Christian Bach, den Vater und andere Salzburger Musiker herein.

Bei der Komposition der „Finta semplice“ hatte Wolfgang in ganz anderem Maßstabe als vorher in Salzburg auf eine Gepflogenheit Rücksicht zu nehmen, die schon lange an den italienischen Bühnen geübt wurde. Die Rollen mußten für ein bestimmtes, zur „Stagione“ — der italienische Ausdruck ist gleichbedeutend mit dem französischen „Saison“ — berufenes Künstlerpersonal geschrieben und diesem angepaßt werden. Stimmen und Darstellungsvermögen der Baglioni und Eberhardi, der Caribaldi, Caratoli und Laschi schwebten Wolfgang während der Opernarbeit vor, den Wünschen dieses Ensemble hatte er sich durch Abänderungen, Streichungen und neue Einlagen zu fügen. Die später zur Meisterschaft ausgereifte Fähigkeit, die einzelnen Rollen für ein bestimmtes Sängerpersonal zurechtzuschneiden und sie gleichzeitig individuell und vollendet zu charakterisieren, war bei Wolfgang damals freilich noch kaum entwickelt. Was konnte auch der zwölfjährige Junge mit diesen Figuren viel anfangen, was verstand er viel von Frauenintrige und Ehesatire? Er mußte sich vergreifen und konnte nur einigermaßen äußerlich die ihm obliegenden Aufgaben bewältigen. Gelegentlich nimmt er einen Anlauf zu einer Charakterisierung. Wohl nach dem Vorbild Piccinnis legt er dem schüchternen, von Liebesstürmen ergriffenen Polidoro, der zur Zielscheibe des allgemeinen Spottes dient, vorübergehend zarte und innige Melodien in den Mund. Als Giacinta im letzten Akte in Angstzustände gerät, vergißt er die fingierte Situation und musiziert im Gluckschen Stile mit Tremolos und verminderten Akkorden, mit pathetischen Gängen und tragischen Akzenten, als stellten sich dem Mädchen wie dem Orpheus die Geister der Unterwelt hemmend in den Weg:



Am besten gelingen ihm noch einige amouröse Arien der Titelheldin oder Szenen wie Cassandros Betrunkenheit.

Mit der „Finta semplice" wagte Wolfgang unter dem Einfluß der Wiener italienischen Oper den ersten Versuch auf dem Gebiete der Opera buffa. Mit dem Meisterwerke Piccinnis konnte es die „Finta semplice" natürlich in keiner Weise aufnehmen. Sie zeigte lediglich die äußerliche Nachbildung der Buffa. Einen anderen Erstlingsversuch unternahm Wolfgang im Kreise der Wiener Literaten auf dem Gebiete des deutschen Nationalsingspiels, dessen großer Meister er später wurde.
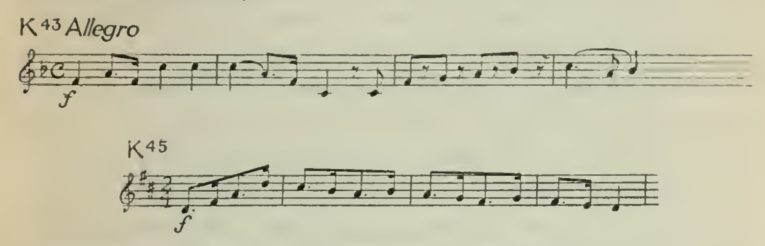
Die schon durch Gottsched zur Nachbildung empfohlene, in Wien durch den Grafen Durazzo aufgenommene französische Opéra comique lieferte aus ihren Parodien die literarischen Materialien, die wie Christian Felix Weiße auch der Wiener Regisseur Fr. W. Weiskern für die deutsche Singspielbühne bearbeitete. Die Parodie auf Rousseaus sensationellen „Devin du village", die unter dem Titel „Les amours de Bastien et Bastienne" auf dem Pariser Theater der Madame Favart der arkadischen Naturschwärmerei die realistische Folie gegeben hatte, bildete die Grundlage für Weiskerns einaktige „Bastienne". Der schlagfertige Vertreter der Stegreifkomödie hatte das Schäferspiel von der Wiederversöhnung des auseinander geratenen Liebespaares aufgegriffen, in die vor Lessing und Goethe vielfach geübte ungelenke Theatersprache gekleidet und mit österreichischen Dialektwörtern aufgeputzt. So war das Stück im Jahre 1764 im Drucke erschienen. Der eigene Wunsch bestimmte vielleicht diesmal ausnahmsweise Wolfgang und den Vater zur Wahl dieses Textes.

Wenige Monate vor Weiskerns Tode (im Dezember 1768) vollendete Wolfgang die Musik zu „Bastien und Bastienne" (K. 50), von der er vielleicht schon vorher zu Salzburg einzelne Teile begonnen hatte. Aus den Pariser Tagen mochte er sich noch der Stücke Philidors und Monsignys erinnern. Bei der stilistischen Ausgestaltung übte er jene Vermengung verschiedenartiger Formen, wie sie auch dem norddeutschen Singspiel Johann Adam Hillers

(1728 – 1804) eigen war. Er stellte einfache, gemütvolle Lieder mit Arien, leichten, kleine Motive abhaspelnden Parlandonummern, mit Ensembles und selbständigen Instrumentalsätzchen zusammen und verband diese verschiedenen Bestandteile durch gesprochenen Dialog. Dabei steigen Reminiszenzen aus der Salzburger Zeit auf, Melodieknospen Hillers, Philidors und Monsignys treiben Blüten, die Liederbücher des Elternhauses geben Anregungen. Über Hiller hinaus finden Eigentümlichkeiten der Opéra comique gelegentliche Anwendung und außerdem bleibt auch noch der Geist der Piccinnischen Opera buffa lebendig. Durch diesen bunten Reigen musikalischer Stilelemente schimmert wie durch einzelne Teile der „Finta semplice" bereits deutlich Wolfgangs Sinn für musikalischen Humor und seine Begabung für das deutsche Lied. Aus der Figur des heilkundigen Colas, der die Aussöhnung des Liebespaares bewerkstelligt, wird durch die Musik der burleske Zauberer des Wiener Puppentheaters, der bald wie ein Bänkelsänger auftritt, bald mit gewichtiger, tiefernster Miene sein Amt verrichtet. In seine Beschwörungsformel (Diggi, daggi, schurry, murri) mit den zerhackten Rhythmen der Singstimme fahren die aufgeregten Figuren des Orchesters. Musikanten aus österreichischen Dörfern, nicht aus Arkadien, streuen auch sonst im Orchester Spässe ein und greifen auf ihren Instrumenten gelegentlich falsche Töne. Die beiden Hauptpersonen nehmen an einzelnen, echt empfundenen Liedstellen vorübergehend eine plastischere Gestalt an.

Mit Wolfgangs beiden Bühnenstücken zeigen auch seine vier Sinfonien aus dieser Zeit (K. 76, 43, 45, 48) den Wiener Einfluß. Zunächst ist in ihnen noch das Londoner Vorbild Christian Bachs erkennbar, aber zusehends wird dieses durch den Wiener Konzertsinfoniestil verdrängt. Nach dem Vorgang Wagenseils, Monns und ihrer Mitgänger erscheinen in ersten Sätzen vollständige Reprisen und Durchführungen mit Ansätzen zu thematischer Arbeit, fangen die Streicher in Imitationen einander Melodien ab, behaupten die Menuetts die dritte Stelle der Viersätzigkeit. Die Instrumentation verfolgt in den Bläser- und Streicherparten die bereits in Salzburg

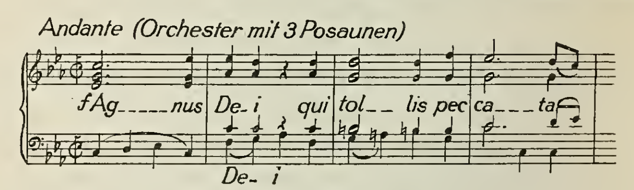
eingeschlagene Richtung weiter und macht sich den Apparat der Wiener Sinfoniker wie auch Piccinnis nutzbar. Mit andauernden dynamischen Kontrasten, stockenden, pathetischen Rhythmen, dominierenden Episoden der ersten Geigen äußern sich dramatische Elemente, die bereits seit Caldara in der Wiener Sinfonie Platz gefunden hatten. Wie bei den Wienern fehlen dann nicht Italianismen, die auch aus den Wiener Opern herüberflossen, geben aber besonders Töne aus der heimischen Volksmusik, Töne voll Jugendfrische und Ritterlichkeit:



ganzen Teilen einen stark lebensfreudigen Zug, der die melancholischen Anwandlungen aus einzelnen Sätzen wegbläst und nur gelegentlich in poetischen Pianoüberleitungen und überraschenden Pianoschlüssen verklärt aufkommen läßt.

Während dieser Wiener Zeit wandte sich Wolfgang zum ersten Male auch den größeren Formen der katholischen Kirchenmusik zu, zu der er später immer wieder Werke beisteuerte. Die Salzburger Kontrapunktstudien, die wohl auch in Wien fortgesetzt wurden, kamen ihm hierbei zu statten. Aber es entstehen jetzt weder Kirchenstücke von ausschließlich vokalpolyphoner, noch instrumentalpolyphoner Art, wie sie in Salzburg und Wien noch gepflegt und als „kontrapunktische Kirchensachen" bezeichnet wurden. Neben dem Offertorium „Veni sancte Spiritus" (K. 47) gelangten eine Solemnis- und eine Brevis-Messe (K. 139, 49) zur Vollendung, die in der Erfassung und Interpretation der Texte, der Instrumentierung, besonders aber in der homophone und polyphone Teile mehr oder weniger organisch mischenden Schreibweise dem Stilus mixtus und damit einer in Wien herrschenden modernen Richtung folgten. Die
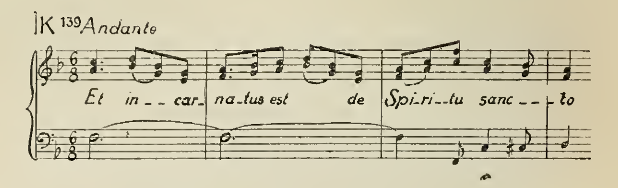
knappe, für die gewöhnlichen Sonntage bestimmte Brevis-Messe ließ nach dem Vorgang Fuxens und Tumas die unvermittelte Gegenüberstellung und selbstherrliche Ausdehnung der verschiedenartigen Bestandteile jedoch weniger stark als die ausgedehntere, für einen besonderen feierlichen Anlaß geschriebene Solemnis zur Geltung kommen. Die Kirchen- und Oratorienmusik Eberlins wie des Vaters wirken nach, venezianische Stilelemente Caldarascher Manier färbten ab, und die beiden eigenen Wiener Bühnenstücke lieferten mancherlei Einfälle. Dabei werden in der für das Waisenhausfest komponierten solemnen C moll-Messe Ausstrahlungen besonders der Hasseschen Kirchenmusik, dann der Wiener Sinfonie und der Gluckschen Reformoper sichtbar. Von der Wiener Sinfonie wird der Satzbau einzelner Stücke, durch Hasse die Verwendung eines ostinaten Instrumentalmotivs und die starke homophone Gestaltung bestimmt. Leben im Crucifixus der C moll-Messe die nach Art der französischen Tombeauszenen empfundenen, mit Trompeten instrumentierten Crucifixussätze Eberlins und besonders Leopold Mozarts auf, so werfen die pathetischen Trauerchöre und Posaunenklänge von Glucks „Orpheus" und „Alceste" auf Kyrie und Agnus dei unerwartet schwarze Schatten:



und zeigen, daß Wolfgang wie in der Oper so auch in der Kirchenmusik schon damals von Glucks Stil nicht unberührt geblieben war und mit ihm willkommene neue Mittel in die Hand bekam, düsteren, jäh aufsteigenden Seelenstimmungen musikalisch Ausdruck zu verleihen. Wie seinerzeit in Paris zu Schobert, fand Wolfgang in innerer Fühlungnahme in Wien den Weg zu Gluck, obwohl der Vater auch diesem gegenüber sich Zurückhaltung auferlegte.

Wie die Weltreise rief auch dieser Wiener Aufenthalt in Wolfgang neue, intensive Wandlungen hervor, zu denen das vorhergehende Salzburger Arbeitsjahr die Brücke geschlagen hatte. Nach Paris und London wurde jetzt auf dem Wege über Salzburg die Wiener Kunst die Quelle, aus der er schöpfte. Die Wiener Sinfoniker, dann Hasse und Gaßmann, Piccinni und Gluck treten in seinen Gesichtskreis. Die Werke der deutschen Musiker in Paris und London geraten jetzt nicht plötzlich in Vergessenheit, sondern bleiben mit ihren Wesenszügen in ihm lebendig, aber ihre Form- und Gestaltungsprinzipien werden vielfach über Bord geworfen und durch die der Wiener ersetzt. Und auch der geistige Gehalt der damaligen Wiener Musik tut bei Wolfgang allmählich seine Wirkung. Bisher in ihm schlummernde Kräfte werden geweckt, er empfängt Töne für Gefühlsäußerungen, für die ihm noch die eigenen fehlten. Die unterweisende und feilende Hand des Vaters griff auch in dieser Wiener Zeit wieder ein und beseitigte dabei vielleicht manchen zwar noch tastenden, aber originellen Versuch. Die noch bescheidenen theoretischen Studien namentlich in der polyphonen Schreibweise verschuldeten wohl die Mängel, etwa die ununterbrochenen Sequenzenreihen, wie sie sich besonders in der Kirchenmusik fühlbar machten und auch vom Vater ohne vollständige Veränderung des Satzbildes nicht ausgemerzt werden konnten. Inmitten dieser Schwankungen und Unfertigkeiten kamen gegenüber den früheren Jahren doch große Fortschritte zum Vorschein; es begann die eigene Art sich schon etwas stärker zu regen und um so mehr auf Eindrücke zu reagieren, die sich mit ihr verschmolzen. Die Fähigkeit für die Gestaltung größerer Formen kam schon deutlich zum Vorschein. Mit dreizehn Jahren setzt sich Wolfgang mit der italienischen Opera buffa und dem deutschen Singspiel auseinander und beweist, daß schon damals seine besondere Begabung für diese voneinander getrennten Gebiete in ihm erwacht war, an denen er sein ganzes Leben festhielt. Mit dieser rasch fortschreitenden Entwicklung in der Wiener Zeit ging die Jugendfrische, ein gewisser Überschwang und eine zuweilen rührende Naivität nicht

unter. Ein ungebrochener Junge musiziert, der seine Heimatlieder nicht verleugnet und bei einem „Incarnatus est“ unbekümmert ein weihnachtliches Wiegenlied anstimmt:



Die Sorge um einen frühzeitigen geistigen Stillstand eines am Ende seiner Kräfte angelangten Wunderkindes brauchte sich beim Vater nicht einzustellen.

Von neuem war der Vorhang vor Wien gefallen, und Wolfgang ging wieder durch die enge Getreidegasse seiner Vaterstadt. Er hatte durch die Wiener Reise in Salzburg an Ansehen gewonnen und stieg auch in der Gunst des Hofes. Erzbischof Sigismund befahl die Aufführung der „Finta semplice“ im Schlosse, die im Mai 1769 stattfand. Michael Haydns Gattin, Maria Magdalena, war die Partie der Rosine übertragen. Unter diesen günstigen Umständen erwog Wolfgang auch den Plan einer Wiedergabe seines Wiener Singspiels „Bastien und Bastienne“ und begann wohl mit Rücksicht auf den Geschmack des Hofes den gesprochenen Dialog in Rezitative umzuschreiben. Unter der Leitung des Vaters nahmen die musikalischen Studien ihren Fortgang, und wurden aus wohlüberlegten Gründen auch Übungen zur Beherrschung der italienischen Sprache betrieben. An neuen Kompositionen entstanden sieben Menuetts für zwei Violinen und Baß (K. 65a) und eine weitere siebensätzige „Cassation“ für Streicher und Bläser (K. 63), ferner zwei Instrumentalmessen (K. 65, 66) und ein Te Deum (K. 141). Diese Stücke sind für bestimmte festliche Salzburger Gelegenheiten geschrieben und halten an den Wiener Eindrücken fest. Im Credo der Brevis-Messe (K. 65) taucht wieder etwas stärker das Vorbild Eberlins auf, im Gloria und Credo der Solemnis

(K. 66) beobachten wir die Absicht, die Wiener Solemnis-Messe in Orchesterbeteiligung und Ostinato zu überholen. Das Te Deum lehnt sich eng an ein Jugendwerk Michael Haydns auf denselben Text an. Die Cassation, eine Orchestersuite, versetzt uns zuweilen aus den vornehmen Sälen des Adels in die behagliche und fröhliche Gesellschaft des Bürgertums. Und diese Stimmung klingt auch unverhohlen in die Solemnis-Messe hinein, die bei der Primiz des Pater Dominikus, des Sohnes des väterlichen Freundes Hagenauer, in der Peterskirche der Salzburger Benediktiner aus der Taufe gehoben wurde.

Inzwischen suchte Vater Leopold einen schon länger gehegten Plan zu verwirklichen. Er rüstete zu einer neuen, großen Reise, an der sich jedoch diesmal Gattin und Tochter nicht beteiligen sollten, und erbat einen neuen Urlaub für längere Zeit. Der erzbischöfliche Herr gab die Einwilligung und erwies Wolfgang vor der Abreise noch eine besondere Gunst, indem er ihm das Prädikat eines Konzertmeisters beilegte. Vater Leopold gedachte den Sohn, der mit ihm bereits Deutschland, Frankreich und England durchwandert hatte, jetzt in das gelobte Land zu führen, in dem sich nach den Zeitforderungen Händel und Christian Bach, Gluck, Hasse, Gaßmann und andere deutsche Musiker, die Mozarts kannten, die höheren Weihen zum Berufe des Opernkomponisten geholt hatten. Und der vierzehnjährige Junge, in dessen Leistungen gelegentlich bereits die Feuerzeichen des Genies aufblitzten, zog mit dem Vater über den Brenner in die Stätten der alten deutschen Sehnsucht und Erwartung, der strahlenden Farben und leuchtenden Melodien.

6. Die erste italienische Reise (1769–1771)

Auf drei Reisen lernte Wolfgang unter der Führung des Vaters Italien kennen. „Mein Herz ist völlig entzücket aus lauter Vergnügen, weil mir auf dieser Reise so lustig ist." Mit diesen Worten leitete Wolfgang die erste italienische Reise ein; und der Vater schrieb am Ende der dritten: „Es kommt mir schwer Italien zu verlassen."

Am 12. Dezember 1769 brachen Vater und Sohn von Salzburg zur ersten Reise auf. Über Wörgl, Innsbruck, Bozen, Verona und Mantua gelangten sie am 23. Januar 1770 nach Mailand. Die kluge Regierung Maria Theresias hatte die Lombardei einer glücklichen Entwicklung entgegengeführt. Wie auf den früheren Reisen konnte Vater Leopold mit Hilfe von Empfehlungen und alten Bekanntschaften dem Sohne auch diesmal Eingang in die Kreise des Adels, der höheren Beamtenschaft und Geistlichkeit, der Kunstfreunde und Fachgenossen verschaffen. Die Adelsfamilien der Kuenigl, Todeschi, Pizzini, Lodron, Carlotti, Arco und anderer Häuser bewillkommten den jungen Musiker, der Generalsteuereinnehmer Lugiati ließ ihn in Verona durch Cignaroli malen, die Mönche öffneten ihm ihre Kirchenorgeln, die Poeten besangen ihn nach den Worten des Vaters um „die Wette". Wolfgang trug einen karmesinroten Rock, eine weiße goldgestickte Weste mit großen Knöpfen, an der Hand den von der Kaiserin Maria Theresia gespendeten Diamantring, und zeigte sich in Privatakademien wie in einzelnen öffentlichen Veranstaltungen als Klavier-, Orgel- und Violinspieler, aber auch als Improvisator und Komponist. Die Jugendlichkeit des Komponisten mochte die besondere Neugierde des Publikums erregen und den großen Zulauf zu seinen Darbietungen bewirken. Eine ebenso gastliche Aufnahme wurde den beiden Reisenden in Mailand zuteil, wo sie bis gegen Mitte März ausharrten. Der kaiserliche Generalgouverneur der Lombardei, Graf Karl Joseph von Firmian, ein jüngerer Bruder des Inquisitors der Salzburger



Der elfjährige Wolfgang Mozart

Ölbild um 1766/7 von Thaddäus Hebling (Mozartmuseum)



Der vierzehnjährige Wolfgang Mozart
Ölbild 1770 in Verona gemalt von Cignaroli

Protestantenverfolgung, der als Gesandter in Neapel wegen seiner feinen Geistesbildung sich das Lob Winckelmanns verdient hatte, wurde hier ihr Protektor. Er schenkte Wolfgang die Turiner Ausgabe der Werke Metastasios, sorgte für das Arrangement von Aufführungen, in denen sich Wolfgang hören lassen konnte, und bot den beiden Gästen die Gelegenheit, sich mit dem Musikleben und dem Karnevalstreiben der Stadt vertraut zu machen. Unter den Musikern trafen hier Mozarts mit Niccolo Piccinni, dem Schöpfer der „buona figliuola", mit Giovanni Battista Sammartini, dem namhaften Instrumentalkomponisten und Kapellmeister an Santa Maria Maddalena, dem Lehrer Glucks, persönlich zusammen. Eine besondere Bedeutung gewannen die Mailänder Tage dadurch, daß der in Wien vergeblich ersehnte Herzenswunsch des Vaters in Erfüllung ging und Wolfgang die Scrittura, d. i. der Kompositionsauftrag, für die erste Opera seria der kommenden Karnevals-Stagione mit einem Honorar von 100 Gigliati (ein Gigliato = zehn Goldmark) zuerkannt wurde.

Von Mailand ging die Reise der beiden Mozarts weiter über Lodi und Parma nach Bologna, wo sie vom 24. bis Ende März blieben. Den Grafen Firmian löste hier der Feldmarschall Graf Pallavicini ab. Diese Stadt sah im Papste ihren Schutzherrn, blühte durch Universität und Industrie und erreichte innerhalb des Kirchenstaates einen besonders hohen Kulturstand. Wie in Parma der gefeierten Sängerin Lucrezia Agujari begegneten sie hier einer ganzen Schar von Gesangskünstlern, der Spagnoletta, den Kastraten Aprile, Cicognani und dem glanzvollen Vertreter Porporascher Schule Carlo Broschi-Farinelli. Eine Adels-Akademie, in der Wolfgang spielte, erhielt ihre Weihe durch die Anwesenheit des Padre Martini, des berühmten Musiktheoretikers und Gelehrten, den Vater Leopold mit Recht „der Italiäner Abgott" nannte. Diesem Manne statteten die Reisenden mehrere Besuche ab. In Florenz, wo man nach Vater Leopold „leben und sterben soll", wurden die beiden Mozarts von dem Großherzog Leopold, dem späteren Kaiser, zu einem Hofkonzert geladen

und erwarben in dem Künstlerkreis des Violinisten Nardini, des vierzehnjährigen Nardinischülers Lindley, der Dichterin Corilla, des Sängers Manzuoli, des mit Kontrapunktstudien beschäftigten Marquis de Ligniville zu den alten Freundschaften neue. Das war dieselbe Corilla, die ihre Gedichte zur Geigenbegleitung improvisierte und einige Jahre später in aufgelöstem Haar, weißem Atlaskleide und dem mit Sternen geschmückten Samtmantel von der römischen Arkadia mit dem Lorbeerkranze gekrönt wurde. Vater Leopold drängte nun zur Abfahrt nach Rom, das er schon in Mailand als den Ort bezeichnet hatte, „wo man sich notwendig aufhalten muß", und am Mittag des Karmittwochs, am 11. April, fuhren beide unter strömendem Regen, der sie lebhaft an die Heimatstadt erinnerte, in die ewige Stadt ein, den Mittelpunkt des wenn auch nicht durchweg schlecht, so doch ungleichmäßig regierten Kirchenstaats, wo ein gut Teil der Bevölkerung von den Abfällen der Tische der Kardinäle, des päpstlichen Hofstaats und der zahlreichen Fremden lebte. Als gläubige Katholiken lenkten die beiden ihre Schritte zunächst zum Vatikan. „Und ein zweiter Himmel in den Himmel steigt Sankt Peters wunderbarer Dom."

In Sankt Peter nahmen sie an den kirchlichen Funktionen der Karwoche teil und hörten von den päpstlichen Sängern Gregorio Allegris Harmonisierungen des Cantus firmus, die klassischen Falsobordoni des Miserere, die, damals noch geheimnisvoll von der Sixtina vor Weiterverbreitung gehütet, von dem im Musikdiktat gewandten Wolfgang frei aus dem Gedächtnis nachgeschrieben wurden. Die römische Gesellschaft, die einige Jahre vorher durch das Auftreten des dreizehnjährigen Mathematikers Quirino Visconti in Aufregung versetzt worden war, hatte auch für einen musikalischen Wunderknaben etwas übrig. Bei den Kurienkardinälen Pallavicini, Orsini und dem bekannten Kunstsammler Albani, dem Gönner Winckelmanns, verkehrten Mozart Vater und Sohn ebenso wie in den Palästen der Adelsfamilien Chigi, Barberini, Bracciano und Altemps. In Wolfgangs Gedächtnis dürften sich auch hier manche Bildwerke aus den italienischen Wunderschätzen,

manche Züge vom Geiste der italienischen Neurenaissance eingegraben haben, die später eine musikalische Auferstehung feierten. Begeistert schrieb Vater Leopold damals nach Hause: „Je tiefer wir in Italien kamen, je mehr wuchs die Verwunderung. Der Wolfgang bleibt mit seiner Wissenschaft auch nicht stehen, sondern wächst von Tage zu Tage, so, daß die größten Kenner und Meister nicht Worte genug finden ihre Bewunderung auszudrücken und an den Tag zu legen." Der Zauber der Natur umspann die beiden Reisenden dann in Neapel, wo sie nach einer durch Räuberbanden gefährdeten sechstägigen Fahrt über Capua am 14. Mai anlangten. Am Hofe König Ferdinands IV. und seiner Gemahlin, der österreichischen Prinzessin Caroline, gerieten sie zu ihrem Staunen in eine dem Sinnengenusse geweihte Atmosphäre, deren Fäulnis und Roheit auch nicht durch das geistige Leben geadelt wurden. Mit dem regierenden Minister Tanucci, den Fürstinnen Belmonte und Francavilla, mit dem Hause des englischen Gesandten Hamilton, der mit Sammlerleidenschaft sein archäologisches „Kunst- und Gerümpelgewölbe" füllte und sich damals noch nicht in die Netze der Abenteurerin Emma Hart verstrickt hatte, knüpften sie Beziehungen an. In diesem Kreise kam ein Konzert zustande. Wolfgangs Auftreten im Conservatorio della Pietà erweckte bei den abergläubischen Neapolitanern die Meinung, seine Geläufigkeit der linken Hand beruhe auf seinem Fingerring. Der Abbé Galiani, der große Denker, der Wolfgang damals hörte, schrieb am 7. Juli an Madame d' Epinay in Paris: „Je crois vous avoir écrit que le petit Mozart est ici, et qu'il est moins miracle, quoiqu'il soit toujours le même miracle, mais il ne sera qu'un miracle et puis voilà tout." Bekannte von früheren Reisen liefen Mozarts in den Weg. In der Oper stießen sie wieder auf Aprile und auf die Primadonna Anna de Amicis, ferner kreuzte sich zum zweiten Male ihre Bahn mit Niccolo Jommelli. In Ciccio di Majo und Giovanni Paesiello lernten sie weitere Meister der neapolitanischen Oper persönlich kennen. Nicht leichten Herzens schieden sie am 25. Juni von der Stadt. „Es ist auf eine gewisse Art schade," so

schrieb Vater Leopold nach Salzburg, „daß wir nicht länger hier verbleiben können, indem verschiedene artige Sachen den Sommer durch hier zu sehen sind; und eine beständige Abwechslung der Früchte, Kräuter und Blumen von Woche zu Woche hier zu sehen ist. Die Lage des Ortes, die Fruchtbarkeit, Lebhaftigkeit, Seltenheiten und hundert schöne Sachen machen mir meine Abreise aus Neapel traurig: die Unfläterei, die Menge der Bettler, das abscheuliche Volk, ja das gottlose Volk, die schlechte Erziehung der Kinder, die unglaubliche Ausgelassenheit sogar in den Kirchen macht, daß man auch das Gute mit ruhigerem Gemüte verläßt."

Die Rückreise ging zunächst nach Rom; und hier begann die Reihe der äußeren Auszeichnungen, die Wolfgang in Italien zuteil wurden. Papst Clemens XIV., der einige Jahre später zur Aufhebung des Jesuitenordens das Breve „Dominus ac Redemptor noster" in die Welt hinaussandte und Raphael Mengs beschützte, empfing Wolfgang in Audienz und verlieh ihm das Ordenskreuz vom goldenen Sporn, zu dem sich bereits Gluck mit Stolz bekannte. Aber „Ritter von Mozart" hat sich Wolfgang nie genannt. In Bologna ließen sie sich am 20. Juli zu einem dreimonatlichen, größtenteils auf dem Landgute des Grafen Pallavicini verlebten Aufenthalte nieder; ein schlimmer Unfall, der dem Vater auf der Fahrt nach Rom begegnete, sowie Wolfgangs Arbeit an der für Mailand übernommenen Oper, deren Textbuch nun fertiggestellt war, nötigten dazu. Häufig kamen sie wiederum mit dem Padre Martini zusammen, dann auch mit dem böhmischen Opernkomponisten Mislivecżek und den Brüdern Manfredini, dem Kastraten und dem Petersburger Kapellmeister. Am 9. Oktober wurde der Ritter vom goldenen Sporn nach vorausgegangener Klausurarbeit von der altangesehenen, mit besonderen Rechten ausgestatteten Academia filarmonica „inter Magistros Compositores" als Mitglied aufgenommen.

Neun Tage später waren die Reisenden wieder in Mailand. Wolfgangs ganzes Sinnen und Trachten richtete sich jetzt auf die Vollendung seines „Mitridate", die nach den damaligen italienischen

Gepflogenheiten nur am Aufführungsorte vor sich gehen konnte. Schwierigkeiten, an denen nach der Ansicht Vater Leopolds die „Virtuosen-Canaille“ nicht unbeteiligt war, wurden glücklich beseitigt und außer Sammartini einflußreiche Musiker der Stadt wie der Opernkomponist Giovanni Battista Lampugnani, der Domkapellmeister Giovanni Andrea Fioroni für das Werk gewonnen. Die Vertreter der Hauptpartien, Antonia Bernasconi und der Sopranist Santorini, zeigten sich mit ihren Rollen befriedigt, und die Kopisten gaben sich bereits selbstsüchtigen Hoffnungen hin. So eröffnete Wolfgangs „Mitridate“ die nach altem Herkommen am zweiten Weihnachtsfeiertage beginnende Karnevalsstagione, und der „Signore Cavaliere Filarmonico“, wie die Mailänder Wolfgang nannten, feierte kurz vor seinem sechzehnten Geburtstage seinen ersten größeren musikdramatischen Erfolg. Das Publikum mochte bei dieser Gelegenheit an Pergolese und Majo denken, die ebenfalls noch im Knabenalter Seria-Opern geschrieben hatten, und kargte nicht mit aufmunternden Beifallsäußerungen. Nach den ersten Aufführungen ruhte Wolfgang aus; er bekam sein Salzburger Leibgericht, Leberknödel und Sauerkraut, und ein Ausflug nach Turin wurde unternommen. Noch spielte er in Mailand in Privatkonzerten und erhielt die Ernennung zum Mitglied der Academia filarmonica in Verona, dann reiste er mit dem Vater nach Venedig. Der dortige Aufenthalt, der vom 11. Februar 1771 bis zum 12. März dauerte, diente der Besichtigung der Sehenswürdigkeiten der Stadt, den Gondelfahrten auf dem Canale grande, den Vergnügungen des venezianischen Mummenschanzes und dem Verkehr bei der Nobilität, in deren Akademien Wolfgang musizierte. Das Reiterstandbild Colleonis dürfte später bei der Arbeit an den Komthurszenen wieder vor Wolfgangs Seele aufgestiegen sein. Auch mit einheimischen Musikern pflegten die Reisenden in der Lagunenstadt Umgang, so mit Sacchini; unter den in Venedig weilenden Fremden trafen sie den „preußischen Musiker“ Joh. A. Peter Schulz, den späteren Führer der Berliner Liederschule, der damals als Reisebegleiter der Fürstin Sapieha, Woiwodin von

Smolensk, fungierte. Die letzte Etappe der Rückreise führte über die Tartinistadt Padua, wo sie den bedeutenden Kirchenmusiker Vallotti und den alten Opernkomponisten Giovanni Ferrandini besuchten und Wolfgang durch den Auftrag zu einem Oratorium, der „Betulia liberata", ausgezeichnet wurde, ferner über Vicenza, Verona und Innsbruck. Am 28. März 1771 waren sie nach fünfeinhalbmonatlicher Abwesenheit wieder in Salzburg.

Diese erste italienische Reise mochte mit der Fülle neuer, verschiedenartigster Lebensausschnitte und ihren glanzvollen Tagen in Vater und Sohn die Erinnerungen an die frühere Weltreise wachrufen. Der materielle Ertrag blieb freilich hinter den Erwartungen zurück. Wiederholt betonte Leopold Mozart in seinen Briefen die hohen Reiseunkosten, die durch die Einnahmen nur knapp gedeckt wurden. Aber er war sich auch bewußt, daß auf diesem Wege Wolfgang wie andere deutsche Musiker sich einen Ruf als Opernkomponist begründen und dadurch die Mühen und Ausgaben der Reise rechtfertigen konnte. Ebenso war er überzeugt von der besonderen Bedeutung einer italienischen Reise für die allgemeine wie künstlerische Weiterentwicklung des Sohnes.

Mit einer großen Reiselust war Wolfgang dem Vater gefolgt, unter dessen Führung er in jüngeren Jahren bereits Paris, London und wiederholt Wien gesehen hatte. Im weiteren Verlaufe der Fahrt durch Italien machte sich bei ihm dann freilich unter dem Drucke des Klimas und der Reisestrapazen, wie unter dem Einflusse des raschen körperlichen Wachstums und der Pubertätszeit eine zeitweise Abspannung bemerkbar, und äußerte sich eine heiße Sehnsucht nach der Heimat. Mit den ererbten kritischen Augen, die durch die früheren Reisen und die Belehrungen des Vaters geschult waren, blickte er in die ihm neuen italienischen Verhältnisse. In den Berichten in die Heimat, seinen ersten uns erhaltenen brieflichen Dokumenten, teilt er wie auch fernerhin rasch und kurz Zensuren aus, lobt und tadelt, verquickt auch beides, gibt sich bei Aufführungen mit geringeren Ansprüchen nicht leicht zufrieden und hält sich vorzugsweise an die ausübenden Künstler. Mit einer scharfen Menschen-

beobachtung, dem Interesse für die schauspielerischen Leistungen der Sänger und Tänzer kündigt sich auch in den Briefen bereits der geborene Dramatiker an. Eigentümlichkeiten der ihm begegnenden Personen fängt er sofort auf, zieht deren Schwächen ans Tageslicht und fährt auch mit Ironie und Satire dazwischen, ohne dabei jedoch das Mitleid ganz zu unterdrücken. Mit den Worten zeichnet er Gestalten von bemerkenswerter Anschaulichkeit. Und während er sich in die Märchen von „Tausend und eine Nacht", in Fénélons „Télemaque" vertieft, keimen in dem jungen Salzburger schon die Ideen zu neuen Scherzen und Ausstellungen auf. Wir lesen in den Reisebriefen: „Oronte, il padre di Brabanta, è un prencipe (fà il sign. afferi) un bravo cantante, un paritono mà gezwungen, wenn er in Falset hinauf, aber doch nicht so sehr, wie der Tibaldi zu Wien." „Die prima Dona singt gut, aber still, und wenn man sie nicht agieren sehte, sondern singen nur allein, so meinte man, sie singe nicht, dann den Mund kann sie nicht eröffnen, sondern winselt alles her, welches uns aber nichts Neues ist, zu hören." „Prima Dona, nicht übel, schon alt glaub ich, wie ein Hund, singt nicht so gut, als sie agiert." „Seconda Dona, auf dem Theater kein Hund, jung, aber nichts Rars." „Der König ist grob neapolitanisch auferzogen und steht in der Oper allezeit auf einem Schemerl, damit er ein Bissel größer als die Königin scheint." „Wir haben die Ehre, mit einem gewissen Dominikaner umzugehen, welcher für heilig gehalten wird. Ich zwar glaube es nicht recht, denn er nimmt zum Frühstück oft eine Tasse Chokolade, gleich darauf ein gutes Glas starken spanischen Wein; und ich habe selbst die Ehre gehabt, mit diesem Heiligen zu speisen, welcher brav Wein und auf die Letzte ein ganzes Glas voll starken Weins bei der Tafel getrunken hat, zwei gute Schnitze Melonen, Pfirsiche, Birnen, fünf Schalen Kaffee, einen ganzen Teller voll Nägeln, zwei volle Teller Milch mit Limonien." Wer mit vierzehn Jahren solche Beobachtungen macht und niederschreibt, geht nicht mit verträumten Augen durch die Welt, sondern sieht sich die Dinge bereits ordentlich an und gibt sich nicht nur gelegentlich über Eindrücke Rechenschaft.

Und wenn auch die Aufzeichnungen über mancherlei Eindrücke offenbar geflissentlich schweigen und sich Sätze dazwischenschieben wie: „Ich bin ein Narr, das ist bekannt“ oder „Du weißt, daß ich ein großer Schwätzer und auch als derjenige dich verlassen habe“, so läßt sich hieraus ein naives, von Reflexion freies Innenleben kaum ableiten.

Die italienischen Städte boten reiche musikalische Anregungen. Auf der Fahrt nach Mailand, Parma und Bologna, Florenz, Rom und Neapel, und zurück nach Turin und Venedig betrat Wolfgang zum ersten Male den Mutterboden der dramatischen Renaissanceschöpfung, die Hauptpflegestätten der italienischen Oper, die er bisher nur durch ihre Londoner und Wiener Filialen in einer immerhin starken Fernwirkung kennen gelernt hatte. In der Heimat der italienischen Oper, in ihren zahlreichen Theatern, konnte er sich jetzt mit der Seria und Buffa näher auseinandersetzen.

Als im 18. Jahrhundert die Neapolitaner Musiker in Italien ihre Herrschaft befestigten und auch das Ausland unterjochten, hatte die Renaissanceschöpfung, die italienische tragische und heroische Oper, die „opera seria“ bereits über ein Jahrhundert erfolgreicher und blühender Arbeit hinter sich. Ein doppeltes Opernideal hatte sich herausgebildet, ein dramatisches, das vom Geiste Monteverdis und Cavallis getragen war, ein diesem gegensätzliches, das nach den Zielen Cestis den rein-musikalischen Elementen, den Stilisierungen der geschlossenen Formen, besonders der Arien, den Boden bereitete und das dramatische Rezitativ zurückdrängte. Diese Spaltung beschwor für die Seria kritische Zeiten herauf und hielt auch an, als die Neapolitaner die Hegemonie der italienischen Oper erlangten. Unter dem Einflusse der schematischen, aber auch durch starke dichterische Qualitäten ausgezeichneten Librettistik Metastasios kam jetzt das Intrigenspiel zur vollen Herrschaft, rückten die geschlossenen Da Capo- und Cavatinenstücke des Sologesangs in den Vordergrund, erfolgte die endgültige Scheidung des Rezitativs in das über den begleitenden Cembaloakkorden dahineilende Secco und das vom Orchester gestützte und untermalte Accompagnato. Drama

und Musik wurden getrennt, das Drama vollzog sich hauptsächlich in dem musikalisch zurückhaltenden Secco, die Musik erlangte in Arie und Cavatine Geltung, die meist außerhalb des Dramas lagen. Der ersten neapolitanischen Opernschule Alessandro Scarlattis folgte die zweite Leonardo Vincis und Nicola Porporas, in der die Cestirichtung ins Extrem ausartete, der dritten Schule der Hasse, Jommelli, Terradeglias, Perez, Traetta und Majo die der Neuneapolitaner. Freilich legten die vollgefüllten Handlungen und die nach rein musikalischen Gesetzen angelegten Teile auch der Scarlatti- und der Hasseschule Fesseln an, aber in einzelnen Abschnitten und Accompagnati, in Monologen und freigefügten Szenenkomplexen, in der Charakteristik von Personen, der dramatischen Anwendung vokaler, instrumentaler und harmonischer Mittel dämmerte hier doch die künstlerische Verpflichtung gegenüber dem musikdramatischen Problem weiter, und erhielt sich in einer Zeit des drohenden Verfalls der Renaissancegedanke der Florentiner aufrecht. Aber während die Hasse-Schule die Opera seria glücklich über die Fährnisse hinwegsteuerte, knüpften die Neuneapolitaner Latilla, Lampugnani, Piccinni, Sarti und andere wieder an die Traditionen der Cesti- und Porporarichtung an und verdunkelten in schwankender ästhetischer Einsicht aufs neue die musikdramatischen Ziele.

An der Seite der „Seria" war unter den Neapolitanern inzwischen die „Buffa" zur gefährlichen Rivalin herangewachsen. Während im 17. Jahrhundert die komischen Opern zurückstanden, brach für die Buffa bei den Neapolitanern eine ungeahnte Zeit des Aufschwungs und der Verbreitung an. Zu den mehraktigen Gegenwartsstücken gesellten sich die kürzeren Intermezzi, zu den volkstümlichen und possenhaften Elementen die parodistisch-satirischen und burlesken Züge, in denen sich auch der Unwille gegen die Veräußerlichung der Seria Luft machte. Die Musik eroberte nicht allein neue Ausdrucksgebiete, sondern pflegte unter dem vielfachen Verzicht auf Kastratenstimmen freiere und volkstümliche Formen und erzielte durch die Ausbildung der aus der neapolitanischen Seria verdrängten und später auf diese wirkenden En-

sembles und Chöre eine Bereicherung ihres Apparats. Auch erste Künstler der Seria wandten sich dem Gebiete der Buffa zu, und manche von ihnen haben sich hier die Grundlage für ihre späteren Erfolge geschaffen. Neben Vinci, Hasse, Leo, Feo und anderen war es besonders Pergolese, der in den dreißiger Jahren dieser Gattung das Bürgerrecht erwarb. Neue Entwicklungen der Buffa traten in Erscheinung, als den Texten die Stoffquellen des Märchens, der Idylle und des bürgerlichen Rührstücks zuflossen und durch den Venezianer Galuppi, die Neapolitaner Logroscino, Paesiello, Piccinni und andere die Mannigfaltigkeit der Formen und Stimmungen, der Ausdrucksweisen und Ausdrucksmittel eine Steigerung erfuhr. Dem bunten Gemisch der gegensätzlichen Elemente, dem erst vielfach die Musiker die einenden und scharfgeschnittenen Linien gaben, gehörte namentlich seit den Tagen von Piccinnis „Buona figliuola" die besondere Liebe der weitesten Kreise des italienischen Volkes. Von der Buffa zweigten ab die Semiseria, Eroicomica, Giocosa.

Bei Wolfgangs erster Italienfahrt trieb die Seria durch die Spaltung zwischen Hasseschule und Neuneapolitanern wieder einer Krisis zu, während die Buffa in den bunten und abwechslungsreichen Farben der älteren und neueren Richtungen schillerte. Auf der Hinreise sah Wolfgang in Verona Guglielmis „Ruggiero", in Mantua und Cremona Hasses „Demetrio" und „Clemenza di Tito", ferner in Mailand Piccinnis „Cesare in Egitto" und vermutlich auch Jommellis „Didone abbandonata", sowie in Neapel Jommellis „Armida abbandonata". Nach der Aufführung seines eigenen „Mitridate" hörte er mit dem Vater in Turin Platanias „Berenice" oder Paesiellos „Annibale in Torino", dann in Venedig Bertonis „Alessandro nell' Indie" und Borghis „Siroe". Die Buffa besuchten beide in Neapel, wo sie vielleicht auch an Franchis „Pastorella incognita" teilnahmen, ferner in Brescia. Wolfgang kam bei diesen Theaterbesuchen mit Hauptwerken neapolitanischer Kunst in Berührung, von denen ihm Hasses „Clemenza di Tito" und Jommellis „Armida abbandonata" im Herausschälen des dramatischen Gehalts, in der Kraft musikalischer Seelenschilderung und

den frei gestalteten Szenen Meisterleistungen der neapolitanischen Seria offenbarten. Diese Kunst ging an ihm nicht spurlos vorüber, aber neben ihr packten ihn auch Eigentümlichkeiten der Neuneapolitaner, die in ihm bereits in London Wurzeln gefaßt und seinen eigenen Wesenskern getroffen hatten. Mit den auch auf Kosten des Dramatischen sich ausdehnenden, weichen, von sinnlichem Reiz durchglühten Melodien waren es die überhitzten und übertriebenen Affektäußerungen und die Formbestrebungen, die ihn an die Neuneapolitaner fesselten. Der Verkehr mit Campugnani und Genossen, deren Werke er kennengelernt haben mochte, auch der Wille des Vaters, der aus den Zielen Jommellis eine Verwandtschaft mit den umstürzenden Reformen Glucks herausgefühlt haben dürfte, werden ihn noch bestärkt haben, sein Augenmerk auf die Neuneapolitaner zu lenken. Aus dieser Stellungnahme heraus begreift sich auch das Urteil, das Wolfgang nach der Aufführung von Jommellis „Armida" nach Hause sandte. Diese ist ihm „una opera che è ben scritta e che me piace veramente"; aber sechs Tage später erscheint sie ihm zwar „schön, aber zu gescheut und zu altväterisch fürs Theater". Außerhalb der Seria blickte Wolfgang in die Welt der Buffa Piccinnis und Paesiellos. Und abgesehen von den Opern, die sich nachweisen lassen, wird sich Wolfgang bereits damals wie auf den italienischen Reisen der nächsten Jahre auch noch mit anderen Bühnenstücken italienischer Musiker, wie Majos und Traettas, Galuppis, Latillas und Sacchinis befaßt haben, für deren Einfluß seine späteren Werke das Zeugnis erbringen. Die Klage-Arien des starken Melodikers Traetta, die Rührung und Mitleid erweckenden, empfindsamen Sologesänge Majos haben in seiner Kunst deutliche Spuren hinterlassen. Das war nicht wie früher in London und Wien nur eine kurze Bekanntschaft mit der italienischen Oper, sondern eine intensivere Einführung in zahlreiche zeitgenössische italienische Werke, die verschiedensten Richtungen und Meister.

Bei den Theaterbesuchen, bei denen auch nicht Schauspiele, „Charakterstücke und Tragödien" übergangen wurden, erregten

nicht allein die Werke selbst, sondern auch deren Wiedergabe Wolfgangs Interesse. Er beobachtete das Spiel der Sänger und Sängerinnen, des Ballettpersonals auch bei den Proben, er verfolgte im besonderen aber auch die italienische Gesangskunst, die er jetzt nicht wie früher nur vorübergehend, sondern in Muße und an zahlreichen Objekten studieren konnte. Immer wieder, im Theater wie bei Privatbesuchen, hörte er Sterne der italienischen Bühne und, überrascht von ihren technischen Leistungen, notierte er sorgfältig ihre Läufe und Lagen. Die tiefere Kenntnis vokaler Mittel wurde nach der stark instrumentalen Erziehung des Vaterhauses ihm hier allmählich vermittelt.

Mit der Oper konnte sich damals in Italien die selbständige Instrumentalmusik weder an allgemeiner Bedeutung noch an Verbreitung messen. Es mangelte vornehmlich in den ober- und mittelitalienischen Städten nicht an trefflichen Komponisten, welche die Instrumentalmusik förderten und an der Entfaltung neuer Kammermusikgattungen beteiligt waren, auch die „Akademien" der Kunstfreunde boten nach langjährigem Brauche ihrem Publikum Sinfonien, Konzerte und Kammerstücke. Padua umstrahlte der Ruhm des in eine neue Zeit weisenden Tartini. Aber während in Deutschland die Instrumentalmusik ihre Kräfte sammelte und die einzelnen Instrumentalschulen zum entscheidenden Schlag ausholten, geriet sie in Italien namentlich auf dem Gebiete der Sinfonie allmählich ins Hintertreffen. Die gegen die Opernsinfonie gerichteten Unabhängigkeitsversuche blieben vereinzelt, die alte Blütezeit der „Konzerte" und „Kammersonaten" schwand dahin. Von italienischen Instrumentalmusikern, mit deren Werken Wolfgang damals vertraut wurde, sind Sammartini und der jüngere Luigi Boccherini zu nennen. Daß Wolfgang bereits auf der Hinreise ein Trio von Boccherini „all' improviso" spielte, meldet eine Veroneser Zeitung, seinen Verkehr mit Sammartini bestätigen die Reisebriefe des Vaters. Bei Sammartini fand er regsame, blühende Motive, kurze, unthematische Durchführungen, bei Boccherini eine weiche, gesangsmäßige Melodik und neuartige Figurationsformen.

Sammartini suchte gleich Campugnani, Tartini und anderen über die konventionelle Kulissenrhetorik hinauszukommen.

Der Operngeist, der sich in der Instrumentalmusik bemerkbar machte, gab auch der damaligen Kirchenmusik in Italien das äußere und vielfach auch das innere Gepräge. Die Berichte des englischen Musikgelehrten Burney, der damals Italien durchwanderte, wie auch die Andeutungen Vater Leopolds bezeugen den starken Überschuß an ariosen Sologesängen, breiten Sinfonien und Konzerten, welche die gottesdienstlichen Handlungen in Italien damals begleiteten und in die Länge zogen. Der neapolitanischen Kirchenmusik drohte eine gänzliche Verflachung und Veräußerlichung. Nur in einzelnen Kirchen von Padua, Bologna, Florenz und Rom glimmte noch der Gedanke des strengen Kirchenstils vergangener Zeiten. Schon aus eigenem Interesse für die italienische Kirchenpraxis versäumte Vater Leopold nicht, mit dem Sohne an den Messen und Vespern der verschiedenen Städte teilzunehmen. Wie in der Heimat fanden beide den neapolitanischen Stil, der jedoch hier einer gefahrvollen Zuspitzung entgegenlief, wie in Wien stießen sie aber auch hier auf Enklaven, welche die alten Ideale zu retten suchten. Besonders während des längeren Bologneser Aufenthalts tat sich Wolfgang bei Padre Martini und seiner Schule die ältere polyphone Vokalkunst auf und hinterließ zunächst weniger im Stile seiner Kirchenkompositionen, als in seiner kontrapunktischen Schulung überhaupt tiefergehende Spuren. Zu seiner späteren kontrapunktischen Meisterschaft haben die Unterhaltungen mit dem gütigen Franziskaner wesentlich beigetragen.

Diese Eindrücke der italienischen Musik verfehlten auf Wolfgang nicht ihre Wirkung. Wie die des Pariser, Londoner und Wiener Aufenthalts beeinflußten sie seine musikalischen Formen und lockerten den jungfräulichen Boden seines eigenen Wesens. Auf den späteren italienischen Reisen gerieten sie jedoch teilweise in Konflikt mit inneren Erschütterungen, die ihn durchwühlten. Die auf dieser ersten italienischen Reise geschriebenen Sinfonien (K. 95, 97, 84, 74) tragen in einzelnen Sätzen noch den Charakter

der Wiener Zeit. Aber in der lockeren, mosaikartigen Motivbildung, dem Schwanken im Durchführungsprinzip, ferner in der Zurückhaltung vor polyphoner, thematischer Arbeit und selbständiger Bläserbehandlung tut sich bereits der damalige italienische Sinfoniestil auf. Nach der Wiener Konzertsinfonie fesselte ihn jetzt die von der Oper genährte italienische Sinfonie. Die Londoner italienische Sinfonie wird in Wolfgang erneut wieder wach, die Führung übernimmt bei ihm aber an Stelle Christian Bachs jetzt Sammartini, dessen alte und neue Stilelemente verbindende Quattros auch das Vorbild für sein erstes, in Lodi am 15. März 1770 vollendetes Streichquartett (K. 80) gaben. Einen anderen, nachhaltigen Niederschlag der Reise zeigen Wolfgangs Cantusfirmus-Arbeiten, Kanons, Motetten und Antiphonen aus dieser Zeit (K. 89, 89a, 85, 44, 86), in denen unter dem Einfluß des Kontrapunktkursus beim Marquis von Ligniville und besonders bei Padre Martini der Nachdruck auf die Beherrschung schwierigerer kontrapunktischer Aufgaben und die vokalpolyphone Schreibweise gelegt ist. Was Wolfgang in der heimatlichen Kirchenmusik an kanonischer Arbeit gesehen hatte, erhielt hier neue Nahrung. Der Bologneser Meister bot ihm Vorlage und Korrektur. Daß Wolfgang auf diesem Gebiete damals noch außergewöhnliche Schwierigkeiten zu überwinden hatte und bei seinen polyphonen Stücken auf fremde Mithilfe angewiesen war, zeigt die Bologneser Klausurarbeit. Hier liegt in ihrer bei Würdigung aller besonderen Umstände auffallenden Unbeholfenheit ein aufschlußreiches Seitenstück zum Londoner Skizzenbuch vor. Mit diesen strengen Arbeiten bei Padre Martini war ein sicherer Schutzdamm gegen die Wogen einer mehr äußerlichen Kunstübung errichtet, wie sie damals in Italien ihr Haupt erhob und auch Wolfgang zeitweise erfaßte. Eine lateinische Motette (K. 143) und italienische Arien auf Metastasianische Texte, die das Mailänder Geschenk darbot (K. 78, 79, 77, 82, 83, 88), bedeuteten Vorstudien zu Wolfgangs Hauptwerk der ersten italienischen Reise, seiner ersten Opera seria (K. 87).

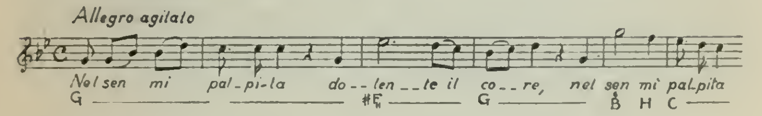
Der Text des „Mitridate", der in Italien als Opernstoff bereits bekannt war, stammte aus der Feder des Turiners V. A. Cigna-Santi. In dem Stücke entbrennen die beiden Brüder Sifare und Farnace in Liebe zu Aspasia, der Braut ihres Vaters, des pontischen Königs Mitridate. Der totgesagte König kehrt unerwartet aus dem Feldzuge gegen die Römer zurück. Er entdeckt Aspasias Neigung zu Sifare und Farnaces Konspirationen mit den Feinden seines Landes. Die Schuldigen trifft das Todesurteil. Die Römer stehen aufs neue vor den Toren der Stadt. Aspasia will Selbstmord begehen, Sifare entreißt ihr jedoch den Giftbecher und eilt in die Schlacht. Über Farnace siegt die Vaterlandsliebe, er legt Feuer in die römische Flotte. Der Feind wird geschlagen. Schwer verwundet wird Mitridate heimgebracht. Vor seinem Ende überwindet er sich, verzeiht allen und vereinigt Aspasia mit Sifare.

Nach dem Vorbild der damals in Italien herrschenden Metastasianischen Librettistik ist das Stück aufgebaut, der Knoten geschürzt und schließlich mit einem Schlage gelöst. Gestalten verschiedenster Physiognomie, denen es zuweilen auch nicht an Größe fehlt, bilden die Triebkräfte der Handlung und erzwingen harte Konflikte, Spannungen, Leidenschaftsexplosionen. Es geht um Liebe und Rachgier, Treue und Verrat, Entsagung und Gewalt. Tyrannen schleudern ihre zerstörenden Brandfackeln. Aber immer wieder dringt der Zeitgeschmack durch, und hochpolitische Szenen verlaufen in Idyllen süßlicher Schwärmerei und edelmütigster Versöhnung. Das war für Wolfgang doch ein Text, der aus anderem Holze geschnitzt war, als der zur „Schuldigkeit des ersten Gebots", zu „Apollo et Hyacinthus". Hier hatte er ein italienisches Renaissance-Drama vor sich, das starke dramatische Situationen und scharfgezeichnete Personen darbot und auf allegorisch-mythologische, buffomäßige oder arkadische Vorgänge verzichtete. Hier konnte ein Opernkomponist seinen Beruf zur musikalischen Darstellung seelischer Zustände schon an den Tag legen. Aber in noch verstärktem Maße als bei den früheren Bühnenstücken war Wolfgang mit seinen fünfzehn Jahren diesem Texte, den psychologischen

Wandlungen der komplizierten Charaktere innerlich nicht gewachsen. So griff er denn, ohne sich mit den vorliegenden musikdramatischen Aufgaben erst näher auseinanderzusetzen, unverzagt in den Farbentopf und holte heraus, was er in ihm während der früheren Jahre und auf der italienischen Reise an brauchbaren Tinten angesammelt hatte. Die Wiener italienische Oper, die modernisierten Arienformen Christian Bachs, Piccinnis und anderer, Chromatismen, Kadenzen und Septimensprünge, kommen zum Vorschein, ebenso der Orchestersatz der Wiener Sinfoniker, elegische Stimmungen und dramatische Akzente Glucks. In den ersten Abschnitten der verkürzten Da Capo-Stücke prägen sich jetzt, ähnlich wie in den ersten Sinfoniesätzen, zwei gegensätzliche Thementeile aus. Hierzu gesellen sich unter Verzicht auf Chor und häufigere Ensembles die breit ausladenden Töne und weiten Intervallschritte, sowie besonders der überquellende Koloraturreichtum und die Rhetorik der Neuneapolitaner. Fortgerissen von dem italienischen Temperament seiner neuen musikalischen Umgebung, im Eifer der Arbeit und vielleicht unter dem Drucke der Sänger, die mit dem Knaben umzuspringen wagten, vergriff er sich aber auch bei der Wahl der Mittel. Die übliche Einmischung der italienischen Sängerwelt in die Rechte der Komponisten lernte er am eigenen Leibe kennen. In kindlicher Sorglosigkeit und Unerfahrenheit, aus der ihm jetzt auch der Vater wohl nicht recht zu helfen vermochte, schneidet er Arien zurecht, hebt Zwischenglieder hervor, schiebt freigebig neue Einfälle ein und klebt an unrichtigen Stellen lange Koloraturzipfel an, die nach wie vor noch die instrumentale Herkunft verrieten und meist lediglich auf Virtuosenwirkung hinzielten. Die große Linie Hassescher Prägung, die auch die Neuneapolitaner überlieferungsgemäß beobachteten, wurde dadurch häufig geknickt, der Charakter einzelner Stücke fast ins Gegenteil gekehrt. Aspasias innige Bitte verwandelt sich musikalisch zu einer erregten Drohung; der Schmerz der von den Männern hin- und hergezerrten Frau, die Verzweiflung des betrogenen Königs verblassen musikalisch zu Gemütsbewegungen, die keinen tieferen

Regungen entspringen. Das war neuneapolitanischer Kulissenstil in unsicherer, mißverstandener Anwendung, der von Mozart später selbst noch im „Idomeneo“ und in „La Clemenza di Tito“ nicht völlig überwunden wurde.

Auf einer anderen Seite stehen hinsichtlich des Ausdrucks einzelne Arien, an denen Wolfgang mit dem Herzen Anteil nahm. Der Aspasia legt er einen koloraturfreien, weitgeschwungenen Klagegesang Traettascher Art in den Mund, wobei er wie später bei ähnlichen Stimmungen die Gmoll-Tonart wählt:



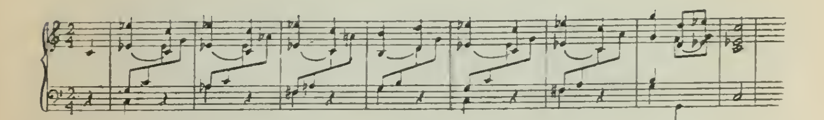
Sifares Abschied von der Geliebten hüllt er in ein zartes, weiches Adagio und verleiht dadurch dieser Figur vorübergehend einen Charakterzug, der ihr im Texte fehlt. Dann finden wir wie in seinen früheren Bühnenstücken die Neigung für liedartige Gebilde und wie schon in den Klavierstücken der Pariser Zeit ein Umschlagen des Ausdrucks, das innerhalb einzelner Themen und Sätze plötzliche Trübungen hervorruft. Mit der sorgfältigen Behandlung des Secco, das während des langen Bologneser Aufenthalts begonnen und vielleicht mit dem Padre Martini beraten wurde, blieb er gleich andern deutschen Musikern seinem bisherigen Grundsatz treu und unterschied sich dadurch von zahlreichen Neuneapolitanern. Jedoch gegenüber dem Accompagnato, dem vom Orchester untermalten Rezitativ, das sich bei den großen Neapolitanern, bei Hasse, Jommelli und anderen zum Angelpunkt musikdramatischen Lebens herausentwickelt hatte, bewahrte er eine fast scheue Zurückhaltung auch an entscheidenden Stellen, an denen das Aspasiadrama hätte in ein grelles Licht gerückt werden können. Dies erscheint um so auffälliger, als er in den Vorstudien (K. 77) zum „Mitridate“ bereits eine ausgedehnte Probe auf diesem Gebiete abgelegt hatte. Mag sein, daß der Vater und die Mailänder Neuneapolitaner ihm diese Zurückhaltung anempfahlen.

Ein vollgültiges Werk italienischer Seriakunst konnte das Mailänder Publikum, das seine Meister in jeder Stagione begrüßte, im „Mitridate" nicht sehen. Wenn auch einige Freunde dem beglückten Vater die Worte „alle stelle" zuriefen, so gab doch wohl der kurze Bericht der Mailänder Zeitung, der freundlich urteilte und einige Arien der Bernasconi hervorhob, die öffentliche Meinung im allgemeinen richtig wieder. Was dem Mailänder Publikum am „Mitridate" imponierte und dessen große Schwächen vergessen ließ, war nicht die Kunst der Seelenschilderung und die Beherrschung des musikdramatischen Stils, sondern die Stärke und frühe Entwicklung der Begabung, die aus dieser Opera seria unzweifelhaft sprach und für die Zukunft Bedeutendes verhieß.

Der ersten italienischen Reise Wolfgangs folgte ein kaum fünfmonatlicher Aufenthalt in der Heimat. Mit einem Vertrag in der Tasche, für die Mailänder Karnevals-Stagione von 1773 eine neue Oper gegen ein Honorar von 130 Gigliati zu schreiben, war Wolfgang zurückgekehrt. Ein ehrenvoller Auftrag zu einem musikalischen Festspiel, das bei der im Oktober 1771 zu Mailand bevorstehenden Vermählungsfeier des Erzherzogs Ferdinand mit der Prinzessin Maria Beatrice von Este in Szene gehen sollte, bot ihm schon gleich in diesem Jahre die Aussicht zu einer neuen Italienreise. Der Mailänder Mitridate-Erfolg hatte wohl auf Betreiben des Grafen Firmian die Wiener Kreise, die Kaiserin Maria Theresia, bewogen, Wolfgang den Auftrag zu erteilen, um durch das Erscheinen des jugendlichen Opernkomponisten dem Feste eine Sensation zu verschaffen. Bis zum Antritt dieser zweiten italienischen Reise hatte Wolfgang eine freilich nur knappe Spanne Zeit zur Erholung und zur Ausführung von Gelegenheitsarbeiten für Kammer und Kirche des erzbischöflichen Hofes.

Bei diesen Arbeiten wiederholte sich derselbe Vorgang wie nach der Weltreise und dem zweiten Wiener Aufenthalte. Die vorher empfangenen Eindrücke bleiben wirksam, und zugleich rückt wieder die Heimat beeinflussend in seinen Gesichtskreis. Die Studien bei

Padre Martini kamen jetzt seinen Salzburger Kirchenstücken (K. 108, 109, 72, 93) zugute. Der polyphone wie auch der homophone Satz wird gegenüber den Wiener Versuchen von 1768 schon etwas geschmeidiger und feiner. Aber auch die neapolitanische Kirchenmusik, dann Wiener und Salzburger Stileigentümlichkeiten, solche Caldaras, Eberlins, Michael Haydns gelangten wieder zur Geltung, und einzelne Teile der auf einen freieren Ton gestimmten Volksandachten fließen wieder in einer kindlichen Naivität dahin, die unbekümmert um die textlichen Vorlagen fortmusiziert. Die neuen Sinfonien (K. 75, 73, 110), vielleicht mit den Kirchenstücken auf Skizzen und Entwürfen der Reise aufgebaut, bewegen sich in dem Fahrwasser seiner italienischen Sinfonien, die Martinische Schulung veredelte einzelne Teile, zugleich aber regte sich neben Erinnerungen aus früheren Jahren, die auch in den Sinfonien der Reise nicht fehlten, auch wieder Wiener Geist und Salzburger Praxis. Joseph Haydn war es vielleicht, der nun in den Menuetts der viersätzigen Stücke mitspricht. In Schlußsätzen rollt, wie schon in den Sinfonien der Reise, das von der Sonatenform berührte Rondo gelegentlich unerwartete, vielleicht aus Reiseeindrücken geschöpfte Bilder fremden Volkstums auf:



In Verwandtschaft mit diesen Sinfonien stehen die drei Triosätze mit Orgelcontinuo (K. 67, 68, 69), die nach italienischem Brauche als Einlagen für Salzburger Messen dienten. Auf neapolitanischer Kunst fußt auch Wolfgangs umfangreichstes Werk der Salzburger Ruhetage, die Komposition von Metastasios „Betulia liberata“ (K. 118), die für die aufblühenden Oratorienaufführungen Paduas bestimmt war.

Mit dieser schon früher von verschiedenen Musikern komponierten, zweiteiligen „azione sacra“, die in das biblische Judith-

drama religiöse und moralisierende Betrachtungen einflicht, kehrte sich Wolfgang aufs neue dem Oratorium zu. Wie im „Mitridate" stand der Fünfzehnjährige auch hier bei der musikalischen Zeichnung der Hauptfiguren vor unlösbaren Aufgaben. Mit der Judithgestalt suchte er sich wie mit der Aspasia in seiner Weise abzufinden. Wohl greift er zu größeren Accompagnati, aber weder in ihnen, in der Holofernes-Erzählung, noch in den Arien vermochte er dieser Altpartie etwa nach der Art des Teotimo oder der Magdalena Hasses ein wirkliches Leben einzuhauchen. In stärkerem Maße als in der „Schuldigkeit des ersten Gebotes" tritt der äußere Anschluß an das Hassesche Oratorium zutage und erstreckte sich mit der auch von den Salzburgern geübten Verwertung einer gregorianischen Psalmmelodie als Cantus firmus im Schlußchor bis auf Einzelheiten. Dieselbe Choralmelodie taucht zwanzig Jahre später im „Requiem" wieder auf. Die Innerlichkeit und Abgestimmtheit des Hasseschen Oratorienstils, für die der Sinn damals bereits zu schwinden begann, blieb freilich Wolfgang verborgen. In der Arienform und der Koloraturbehandlung erhielt das Hassesche Muster vielmehr eine Wendung zur Mitridate-Musik. Daneben kommt wieder die süddeutsche Melodik Eberlins sowie der Salzburger Orchesterapparat in Sicht, der bis zu zehn Bläser – je zwei Oboen, Fagotte, Trompeten und vier Hörner – aufbietet. Und einen Einschlag Glucks verraten neben der D moll-Ouverture die Oratorienchöre, die mit Monologen verknüpft werden oder durch ihre Wiederholung Szenen enger zusammenfügen. Mit ihnen schlägt das Stück vorübergehend einen auffallend ernsten Ton an, der von den opernhaften italienischen Oratorienchören jener Zeit absticht.

7. Die zweite italienische Reise (1771)

Nach den Salzburger Ruhemonaten traten Vater und Sohn am 13. August 1771 im Wagen die zweite italienische Reise an, deren Ziel Mailand sie am 21. August erreichten. Auf dem Hinwege wie in Mailand selbst stießen sie auf alte Bekannte und begrüßten die Sänger Manzuoli und Tibaldi, die englische Harmonikaspielerin Marianne Davies, ferner Mislivecзek und auch Hasse, dem ebenfalls eine Oper zur Vermählungsfeier übertragen war. An neuen Sängerinnen trafen sie Catarina Gabrieli und Antonia Girelli. Das musikalische Bild der Stadt war ihnen von der ersten Reise her bekannt. Von Künstlerintrigen, denen sie früher in Mailand ausgesetzt waren, blieben sie diesmal nach dem Erfolge des „Mitridate" und Wolfgangs Bekanntschaft mit der italienischen Sängerwelt verschont. Erst anfangs September erhielt Wolfgang das Textbuch, und unter einer besonders drückenden Sommerhitze, die ihm „das Leibel aufreißen" läßt, sowie den lärmenden Vorzeichen des beginnenden Festtrubels machte er sich in einem Zimmer, das zu seiner Freude ringsum von Musik umbraust war, an die umfangreiche Arbeit. Infolge von Unpäßlichkeiten glitt ihm dabei wohl manchmal die Feder aus der Hand; der Besuch italienischer Schauspiele verschaffte ihm einige Abwechslung. Ende September war die Arbeit bestimmungsgemäß fertig. Am 17. Oktober, einen Tag nach der Aufführung von Hasses „Ruggiero", fand die des „Ascanio in Alba" statt, dem das fürstliche Brautpaar lauten Beifall spendete.

Diese neue zweiteilige, italienische Oper (K. 111) brachte Wolfgang in Beziehung zu dem altehrwürdigen allegorischen Festspiel, das auf besonders prächtige Ausstattung und glanzvolle Aufzüge berechnet und an den damaligen Höfen, auch in Wien, eingebürgert war. Selbst ein Führer des „Risorgimento" Guiseppe Parini, der Schützling des Grafen Firmian, hatte diesmal die Venus vom Olymp herabbeschworen, die ihren Enkel Ascanio um die Nymphe

Silvia aus herkuleischem Geschlecht werben und siegen läßt. Nach französischem Vorgang begleiten Chöre der Genien und Grazien, der Nymphen und Hirten die Vorgänge. Hinter den Hauptpersonen des Stückes steckten nach altem Herkommen die fürstlichen Personen, die Kaiserin, das Brautpaar, deren Tugenden gepriesen und denen Wünsche für die Zukunft mit auf den Weg gegeben werden. Gegenüber dem „Mitridate" war Wolfgang in dieser Scheinwelt vor leichtere Aufgaben gestellt. Und er entledigte sich ihrer in der kurzen Arbeitszeit einiger Wochen mit den Mitteln, deren er sich im „Mitridate" in Annäherung an die Neuneapolitaner bemächtigt hatte. Die Bevorzugung knapperer Arienformen erklärte sich jetzt aus den Ansprüchen der dramatischen Serenade, die reichliche Verwendung des Chors und die auf besondere Bläserwirkung gerichtete vollere Instrumentation wohl aus Rücksichten auf Wiener Gepflogenheiten. Mit den größeren, im Orchester stärker bedachten Accompagnati wollte er sich vielleicht vor Hasse zeigen. Neben alten Salzburger Hausmelodien und eigenartigen Chromatismen wird die Martinische Schulung erkennbar. Vereinzelte Melodiekeime weisen in die Zukunft. In den sehnsuchtsvollen, wehmütigen Gesängen des Liebespaares spiegelte sich vielleicht eigenes stilles Glück und Leid früher Liebesregungen wieder.

Der jugendliche Komponist des „Mitridate" erzielte auch mit dem „Ascanio" äußere Erfolge. Bedeutete dieser gegenüber dem „Mitridate" im ganzen durchaus keinen Fortschritt, so fesselte die Hörer wiederum die Stärke der Begabung, die der junge Mozart auch hier an den Tag legte, die Leichtigkeit seines Produzierens und die glückliche Anpassung an die besonderen Verhältnisse. Vater Leopold meldete nach der Erstaufführung in die Heimat, die Serenade habe „so erstaunlich gefallen, daß man sie heute wieder repetieren muß". „Der Erzherzog hat neuerdings zwei Kopien angeordnet, alle Cavaliers und andere Leute reden uns beständig auf den Straßen an, dem Wolfgang zu gratulieren. Kurz! mir ist leid, die Serenata des Wolfgang hat die opera von Hasse so niedergeschlagen, daß ich es nicht beschreiben kann." Er widersprach damit

nicht den Tatsachen. Der greise Hasse erlebte mit seinem „Ruggiero", zu dem er schon vor der Aufführung selbst kein rechtes Zutrauen gehabt hatte, nur eine dreimalige Wiederholung. Wohl war das Spätlingswerk des berühmten Meisters noch eine außergewöhnliche Leistung, die in einzelnen Szenen und Arien Charakterbilder entwarf und an Geschlossenheit und Einheitlichkeit des Stils den „Ascanio" übertraf. Aber dem von der Augenblicksgunst des Publikums getragenen jungen Schüler gegenüber mußte Hasse in einer Zeit, welche die altneapolitanischen Meister zugunsten der jüngeren, modernen verdrängte, resigniert die Segel streichen.

Nach dem „Ascanio" schrieb Wolfgang wohl für Mailänder Akademien noch zwei Sinfonien (K. 112, 98) und ein viersätziges Divertimento mit Klarinetten (K. 113), die mit dem Eröffnungsstück der Serenade auf dem Boden der während der ersten Reise und der Salzburger Ruhemonate entstandenen Instrumentalsätze sich bewegen.

Mit den Aufführungen des „Ascanio" war für Vater Leopold der Zweck der Reise nicht erfüllt. Aus den Erfolgen wollte er reiche Münze schlagen. Schon im August hatte er mit San Benedetto in Venedig einen neuen Opernvertrag für das Jahr 1773 vereinbart, der jedoch später nicht eingehalten wurde. Um die Lage seiner Familie zu verbessern und mit den Seinen von Salzburg loszukommen, bemühte er sich, den Aufenthalt in Mailand auszudehnen und die günstige Gelegenheit zur Sicherung eines neuen Wirkungskreises auszunützen. Der Erzherzog Ferdinand hatte den Sohn bei der Ascanioaufführung besonders ausgezeichnet und schien nicht abgeneigt, ihn in seine Dienste zu nehmen. Aber Maria Theresia, die in ihren letzten Jahren für Musik und Theater nur mehr wenig übrig hatte, stand diesem Vorhaben im Wege. Sie schenkte Wolfgang für die Komposition der Serenade eine goldene, mit Diamanten besetzte Uhr, warnte aber den Erzherzog vor diesen „unnützen Leuten" und vermerkte mit Unbehagen den Familienanhang des jungen Menschen. Eine Förderung angehender Künstler kann man in diesem Verhalten der Kaiserin nicht erblicken. Als

Vater Leopold kein greifbares Ergebnis erzielen konnte, setzte er sich mit Wolfgang in den Wagen. Mitte Dezember 1771 langten beide wieder in Salzburg an. Dort harrte ihrer eine große Überraschung.

Erzbischof Graf Sigismund von Schrattenbach verschied am 16. Dezember. Propst, Dechant, Senior und Domkapitel übernahmen die interimistische Regierung. Aus der Neuwahl im März 1772 ging der vierzigjährige Gurker Bischof Graf Hieronymus von Colloredo, ein geborener Wiener, als Nachfolger Sigismunds hervor. Die Bestürzung und die schwüle, unheilahnende Stimmung, welche diese Lösung bei der Bevölkerung hervorrief, mochte sich auch dem Mozartschen Hause mitteilen. Die Befürchtungen, denen sich die Salzburger hingaben, sollten sich auch für Mozarts bald als begründet erweisen. Am 29. April hielt der neue Herr seinen Einzug. Zunächst zeigte er sich wohlwollend; seine ordnende Hand beseitigte Mißstände, ließ aber auch ein neues Regiment ahnen. Der Familie Mozart erwuchsen sogar Vorteile, indem Wolfgang am 9. August zu seinem Konzertmeistertitel ein Gehalt von jährlich einhundertfünfzig Gulden „für dermalen" ausgesetzt wurde. Die Zukunft mußte lehren, was für Mozarts von dem Regierungswechsel zu erwarten war.

Vater Leopold ermunterte den Sohn auch während dieser neuen Ruhemonate wieder zu Kompositionen, die Salzburger Aufführungen dienen und die Aufmerksamkeit des neuen Herrn erwecken sollten. So steuerte Wolfgang zu den Einzugsfeierlichkeiten das Festspiel „Il sogno di Scipione" (K. 126) bei; für andere Salzburger Gelegenheiten waren Instrumental- und Kirchenstücke bestimmt. Mit der Musik zu der damals bereits bekannten und wohl aus Rücksicht auf die Salzburger Verhältnisse gewählten allegorischen Traumdichtung Metastasios war Wolfgang wie im „Ascanio" wieder auf dem Gebiete der höfischen Serenade, die diesmal jedoch der zahlreichen Chorelemente entbehrte und auf größere italienische Sologesänge zugeschnitten war. Das Stück

scheint Wolfgang nach der Arbeit des „Mitridate“ und „Ascanio“ keine besondere Freude gemacht zu haben. Nur an vereinzelten Stellen, als Scipio entschlummert und dann aus dem Traume erwacht, bemerken wir eine lebhaftere Teilnahme an den Vorgängen. Einen größeren Nachdruck legte Wolfgang in dieser Zeit auf die Instrumentalkomposition. Eine Reihe von nicht weniger als acht teils vier-, teils dreisätziger Sinfonien (K. 114, 124, 128, 129, 130, 132, 133, 134) wird niedergeschrieben, über deren Entstehungszeit diesmal die Datierungen lückenlose Aufschlüsse geben. Wie in den Sinfonien des letzten Salzburger Aufenthalts steht Wolfgang auch jetzt in dekorativer Skalenmotivik und kurzen, unthematischen Durchführungen wieder auf der Seite der italienischen Instrumentalmusiker. Ebenso gerät er wieder ins Schwanken und verknüpft italienische und Wien-Salzburger Stilelemente. In einer gewissen Ähnlichkeit mit den sinfonischen Arbeiten des Jahres 1768 übte aber auch die Wiener Sinfonie auf ihn erneut eine entscheidende Wirkung aus. Joseph Haydns Frühsinfonien der sechziger Jahre, die damals weite Verbreitung fanden und wohl auch durch dessen Bruder Michael den Salzburgern nun vermittelt wurden, erregten jetzt sein besonderes Interesse und ließen ihn nicht mehr los. Der Einfluß Joseph Haydns, der bald sein Führer in der Instrumentalmusik werden sollte, wird jetzt deutlich sichtbar. Die Wiener sinfonische Arbeit kommt in Durchführungen, Imitationen und motivischen Weiterbildungen zur Geltung, die Instrumentierung in Beziehungen zum Instrumentalkonzert und in Eigentümlichkeiten der Verdopplung, der dramatische Einschlag in dynamischen, abreißenden und rezitativischen Stellen. Mit Joseph Haydn teilt er neben Motivgestaltungen und Gegenthemen in Moll, der herrschenden Stellung erster und der zuweilen episodischen Behandlung zweiter Themen deutsche Volksliedmelodien, den Suiteneinschlag und Menuettcharakter, die höhere Einschätzung von Finalsätzen, Einfälle burlesken Humors. Dabei weiten sich Abschnitte und Sätze, erhalten Coda-Anhänge und überraschen durch ein zuweilen geradezu verschwenderisches Ausschütten lebensfähiger Gedanken.

Die Effektcrescendi können auf Haydn, aber auch auf Anregungen, die Wolfgang in Italien erhalten hatte, zurückgehen. Neben den Werken Josephs färbten auch die Michael Haydns ab. Aus diesen, von italienischer Sonne und Wiener Lebensfreude durchwärmten Sätzen, die sich öfters bereits zu einer seltenen Grazie aufschwingen und zu einer Sinfonieeinheit zusammenzuschließen suchen, heben sich vorübergehend wieder schwärmerische und schmerzliche Stellen heraus breite pathetische Einwürfe unterbrechen feierlich den Fluß, Chromatismen stecken romantische Lichter auf, wie zuweilen bei Joseph Haydn erscheinen plötzlich hymnen- und choralartige Töne.

Zu diesen acht Sinfonien kamen noch drei Divertimenti (K. 136, 137, 138), die sich wie ähnliche Werke Joseph Haydns und anderer Zeitgenossen unter Ausschluß der Blasinstrumente als Streichquartette entpuppen und an den in Lodi zwei Jahre vorher geschriebenen Erstling anknüpfen. Während diese dreisätzigen Divertimenti sich an die italienische Instrumentalmusik anlehnen, teilweise aber auch neuere Wiener Züge auch quartettistischer Art aufnehmen, verhilft ein viertes, sechssätziges Divertimento aus dieser Zeit (K. 131) mit seinen Menuett-, Trio- und Solobläserstücken auch der älteren „Cassation" der Salzburger wieder zum Wort. Wohl dem häuslichen Gebrauch, dem Musizieren mit der Schwester und deren Freundinnen dienten eine vierhändige Klaviersonate (K. 381), welche durch mannigfachere Dialogkombinationen und hieraus folgende Klangwirkungen über ähnliche Versuche des vierhändigen Klavierstücks von Jommelli und St. Amans hinausgeht, sowie drei deutsche Lieder am Klavier (K. 149, 150, 151), von denen die beiden Stücke auf Texte Christian Günthers zum Speronteskreis hinüberreichen. Zu kirchlichen Zwecken gehörten zwei Triosätze mit Orgelcontinuo (K. 144, 145), die sich diesmal der ernsteren Ausdrucksweise der Kirchensonate erinnern, sowie wiederum eine Litanei (K. 125) und ein Maiandachtsstück (K. 127), die sich an das Muster der Salzburger, Michael Haydns und des Vaters halten. Die große Sakraments-Litanei verfolgt gegenüber dem breiten Rahmen Michael Haydns und dem knappen Zusammen-

fassen des Vaters einen mittleren Weg. Im „Tremendum" der Litanei steigen, in einer gewissen Ähnlichkeit mit dem Zwiegespräch zwischen Herrgott und Sünder in Joseph Haydns Le midi-Sinfonie, wieder Gluckſche Töne auf.

Das waren für einen Zeitraum von neun Monaten wiederum reiche Früchte unablässiger Arbeit, die dieses Mal im besonderen der Instrumentalmusik zugute kamen. Mit dem Oktober 1772 näherte sich nun der Zeitpunkt, zu welchem an die Erfüllung des auf der ersten Reise abgeschlossenen Opernvertrags gedacht werden mußte. Der neue Erzbischof, der offenbar keinen Vertragsbruch Leopold Mozarts heraufbeschwören wollte, gab noch die Einwilligung.

8. Die dritte italienische Reise (1772/1773)

Am 24. Oktober 1772 fuhren Vater und Sohn zum dritten Male nach Italien. Mit Vater Leopold zogen die „Salzburger Gedanken", die durch den Regierungswechsel hervorgerufenen Zukunftssorgen, die jedoch den Sohn kaum bedrückten. Auf den alten Straßen kamen beide wiederum über Verona am 3. November in Mailand an. Die ihnen in Leben und Kunst bekannten Verhältnisse traten ihnen gegenüber. In Verona und Mailand besuchten sie die Opera buffa. Sie begegneten Freunden der früheren Reisen, auch Misliveczek. Mit Eifer ging Wolfgang nun an die Opernarbeit, die dadurch, daß Giovanni da Gamerra sein Libretto noch an Metastasio nach Wien zur Prüfung geschickt hatte und die Sänger erst verspätet anlangten, empfindliche Verzögerungen und Störungen erlitt. Am 5. Dezember berichtete Wolfgang besorgt der Schwester: „Nun hab ich noch vierzehn Stück zu machen, dann bin ich fertig, freilich kann man das Terzett und Duetto für vier Stück rechnen. Ich kann onmöglich viel schreiben, dann ich weiß nichts, und zweitens weiß ich nicht, was ich schreibe, indem ich nur immer die Gedanken bey meiner Opera habe, und Gefahr laufe, Dir, anstatt Worte eine ganze Aria herzuschreiben." Endlich hatten sich die Sänger, unter ihnen wieder Anna de Amicis, ferner Felicità Suarti und der gefeierte Kastrat Venanzio Rauzzini, eingefunden und waren mit ihren Rollen zufriedengestellt. Der Suarti war in einer Zeit, in der die Kastraten an den italienischen Bühnen allmählich seltener zu werden begannen, eine Hosenrolle zugeteilt. Der Tenor Bassano Morgnoni, der für einen erkrankten Kollegen einsprang, erschien erst am 17. Dezember, neun Tage vor der Aufführung. Da hieß es für Wolfgang zu jeder Tages- und Nachtzeit bereit sein und in kürzester Frist gleich mehrere Arien aus dem Ärmel schütteln, um sie den wartenden Kopisten abzuliefern. Dabei waren noch große Gesellschaftsabende des Mailänder Hochadels zu absolvieren, zu denen Wolfgang Klavier-

vorträge beizusteuern hatte. Nur ein junger Musiker, der die Gabe des leichten und freien Produzierens besaß, dem die Umformung innerer Vorstellungen ohne Mühen gelang und im Vater ein Berater und Helfer zur Seite stand, konnte solchen Anforderungen gerecht werden. Am zweiten Weihnachtsfeiertag ging die Oper programmgemäß, jedoch unter unangenehmen Zufälligkeiten, die einem neuen Werke nicht sonderlich günstig waren, zum ersten Male mit Erfolg in Szene, der ihr auch bei den Wiederholungen treublieb.

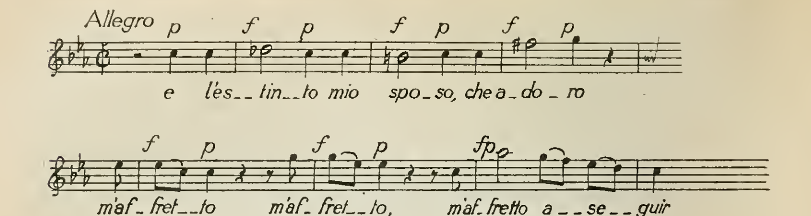
Gamerras „Lucio Silla" war die Arbeit eines vormaligen österreichisch-lombardischen Offiziers, der literarisch in den Bahnen seines großen Vorbilds Metastasio wandelte und nach den Palmen des Poeta Cesareo strebte. Wie Cigna-Santi im „Mitridate" und andere Metastasianer jener Zeit stellte auch er einen Tyrannen, den römischen Diktator Lucio Silla (Sulla), mit einer zarten Frauengestalt, des Marius Tochter Giunia zusammen, die von dem Gewaltmenschen begehrt wird, jedoch ihrem Geliebten, dem verbannten Senator Cecilio, die Treue bewahrt. Auch bei Gamerra häufen sich die Intrigen und Verwicklungen, prallen erregte, von wilder Leidenschaft erfüllte Szenen aneinander, um kurz vor entscheidenden Taten abzubiegen, lösen sich Rachgier und Todesdrohungen plötzlich in Großmut und Versöhnung auf. Aber unter den Händen des Durchschnittslibrettisten, der vor allem das Äußerliche sah und auch mit der sprachlichen Einkleidung sich in weitem Abstand von Metastasio bewegte, blieben die abgefangenen, disparaten Bestandteile ein loses Gemengsel, das dem Musiker schon vorübergehend Anlaß zur Seelenschilderung, jedoch keine einheitlichen Charaktere und Situationen bieten konnte. Vielleicht war es die korrigierende Feder Metastasios, welche die klaffenden Risse des Textes noch einigermaßen zusammenkittete. Über Metastasio hinaus näherte sich jedoch Gamerra mit der großen Chorszene an den Grabstätten der gefallenen römischen Helden auch der Richtung Coltellinis, und erwies damit schon damals wie später seine Neigung für moderne Strömungen. Mag sein, daß

er hierin dem Komponisten der „Betulia liberata“ entgegenkommen wollte.

Im „Lucio Silla“ (K. 135) stieß der siebzehnjährige Wolfgang auf ähnliche Schwierigkeiten wie im „Mitridate“, mit denen er sich ebenfalls vor allem äußerlich abfand. Gewiß war er jetzt älter, hatte bereits die Erfahrungen mehrerer italienischer Bühnenstücke hinter sich und war musikalisch besonders in seiner sinfonischen Arbeit gewachsen. Doch kam er auch jetzt im musikdramatischen Stil weder zu den großen Neapolitanern noch zu den Neuneapolitanern in ein näheres, inneres Verhältnis. Der Farbentopf des „Mitridate“ wurde neu aufgerührt, der neuneapolitanische Ariengesang kehrt wieder, wobei die italienischen Verhältnisse wiederum die Berücksichtigung der Sänger forderten. Die Überhitzung und das Vergreifen im Ausdruck steigern sich noch und erzielten glänzende Blender, welche auf Situationen falsche Lichter warfen. In Rache-Arien werden zierliche Seitenthemen des Orchesters eingeschoben. Leidenschaftliche Monologe der Giunia zerflattern in seitenlange, nichtssagende Koloraturbüschel, Cecilios Todesgesang und letzter Abschied von der Geliebten vollziehen sich in einem leichtbeschwingten Menuett. Die weiten Intervallsprünge der Gesangstimmen, wichtige Ausdrucksmittel der großen Neapolitaner, verflachen zu matten Schablonen. Die Secco-Rezitative verlieren vielfach ihre prägnante Prägung. Dabei weicht Wolfgang von seiner in der Zeit des Verkehrs mit Martini versuchten Rücksichtnahme auf die Natur der Gesangsstimme wieder mehr ab, der Salzburger Instrumentalmusiker schreibt Vokalsätze instrumentalen Charakters, die seinen Geigenpartien oft täuschend ähnlich sehen. Wie in seinen bisherigen italienischen Opern erscheinen die Arien wieder mit dem zeitgenössisch italienischen Gepräge, mit verkürzten Schlußteilen oder nun auch in zweiteiliger, durch Stimmungsgegensätze bestimmter Fassung. Aber die Gesänge der beiden Hauptpersonen steckt Wolfgang jetzt auch in freier gefügte Formen, die in Zeitmaß und Ausdruck wechseln, selbst rezitativische Unterbrechungen dulden und sich dadurch, wenn auch nur entfernt, teil-

weise an die nach dramatischen Grundsätzen entworfenen Szenen-komplexe der großen Neapolitaner anlehnen. Das war gegen-über dem „Mitridate" eine vielseitigere Formengebung, die eine größere Gewandtheit der Schreibweise dartut und in ihrer freieren Handhabung der Charakteristik der Giunia und des Silla zugute kam. Den Sekundariern fielen Arien von Christian Bach-scher Weichheit und mit heimatlichem Volkston zu. Zugleich be-obachten wir gegenüber dem „Mitridate" in der Orchesterführung, wohl als Nachwirkung der Salzburger sinfonischen Arbeit, eine zunehmende Beweglichkeit und Leichtigkeit sowie eine verstärkte, teils solistische Beteiligung der Bläser. Romantische Bläser-episoden bringen den Satz zum Stocken und vermitteln ver-schiedenartige Stimmungen. Und diese Orchesterführung breitet sich auch auf die Accompagnati aus, die vielleicht unter dem Eindruck von Hasses „Ruggiero" nun mit einem Male eine auf-fallend große Rolle spielen.

Wie Wolfgang im „Lucio Silla" mit den Arienformen, der Nivellierung des Ausdrucks, der ungleichen Behandlung der Secco-Rezitative auf die Seite der Neuneapolitaner trat, so näherte er sich im Aufbau und mit den dramatischen Mitteln einzelner Stücke, besonders aber mit der großen Chorszene des ersten Aktes vorübergehend der bis zur Grenze des Gluckschen Reform-dramas vordringenden italienischen Regenerationspartei Traettas und Jommellis, der damals in Italien frische junge Kräfte er-standen. In dieser Chorszene nahm er die Fäden der „Betulia liberata" wieder auf. Giunias Gebet vor der Urne des Vaters, das den Chor unterbricht, verrät in seinem herben Ausdruck Traettasche Züge. In ihrem letzten Monolog führte ihm auch jetzt wohl wieder Gluck die Hand. Auch Hasses „Ruggiero" könnte Töne beigesteuert haben. Die Seelenqualen der unglücklichen Frau, ihre Todesstimmung und Verzweiflung spiegeln sich in der zweiteiligen Arie, dem pathetischen Andante und dem jagen-den Allegro mit den scharfen Akzenten und fiebernden Figuren, deutlich wider:



Die Giunia wächst hier wie in der Chorszene in eine tragische Welt hinein, die sie von den übrigen Personen des Stückes trennt. Die Urgestalt der Donna Anna aus dem „Don Giovanni" wird in nebelhaften Umrissen bereits vor uns sichtbar. Dabei geht Wolfgang mit einer so persönlichen Anteilnahme und fast dämonischen Leidenschaftlichkeit zu Werke, daß wir kaum im Zweifel darüber sein können, daß er mit seiner ganzen erregten Seele innerlich beteiligt und wie schon in früheren Salzburger Arbeiten jener Jahre von Sturm und Drang aufs tiefste durchwühlt war.

Trotz solcher Szenen blieb der „Lucio Silla" nur eine neue starke Talentprobe, die zwar eine übersprudelnde Erfindungskraft und eine größere technische Sicherheit erkennen ließ, aber echte große Tragik mit Pseudodramatik und Empfindsamkeit verband und bei weitem nicht jene dramatische Einheitlichkeit erreichte, wie sie etwa Christian Bachs „Lucio Silla" darstellte. Zur italienischen Regenerationspartei wie zu Glucks Reformwerk hatte Wolfgang kein stärkeres inneres Verhältnis. Folgte er den fortschrittlichen Strömungen auch in Einzelheiten: über ihr Wesen war er damals kaum näher unterrichtet. Der Vater mag ihn vor ihnen eher gewarnt haben. So bezeichnend die Giunia-Szenen für Wolfgangs Entwicklung waren, sie mußten in ihrer Umgebung als Fremdkörper empfunden werden und durch ihre ungewöhnlich dämonische Erregtheit auf das italienische Publikum, das den „Mitridate" kannte, eher aufschreckend als begeisternd wirken. Wenn die Mailänder der Oper Beifall spendeten, geschah es, nicht weil sie jetzt in dem Sillamusiker einen Genossen ihrer großen

Meister sahen, sondern weil sie mit Freude und Nachsicht den jugendlichen Maestro grüßten, der aufs neue Hoffnungen für die Zukunft des italienischen Operntheaters erweckte.

Außer dem „Lucio Silla" schrieb Wolfgang auf dieser dritten italienischen Reise noch eine Sinfonie (K. 96), sechs Streichquartette (K. 155 – 160), dann für Rauzzini eine opernmäßige Motette mit dem vorausgenommenen Haydnschen Alleluiaschluß (K. 165) und vielleicht im Hinblick auf den nach Mailand gekommenen Salzburger Hornisten Leitgeb ein fünfsätziges Bläser=Divertimento mit Klarinetten (K 186). Die viersätzige Sinfonie schließt sich stilistisch den vorhergehenden Salzburger Arbeiten auf diesem Gebiete an; im ersten Satze bemerken wir einen Vorklang der späteren Titus=ouverture, im Cmoll=Andante wiederum Gluckische Züge, denen durch den unausgesetzten, in engsten Grenzen vollzogenen Wechsel von Piano und Forte sowie die scharfe Akzentuierung unbetonter Taktzeiten ein eigenartiger, unruhiger Ton beigemischt ist. In den Streichquartetten fußt Wolfgang teils auf seinem Erstling von 1770, teils auf den Salzburger Divertimenti von Anfang 1772, vor allem aber schlagen jetzt auch die kantablen Elemente und subjektiven Äußerungen verhaltenen Schmerzes und düsterer Leidenschaftlichkeit durch.

Wie auf der zweiten italienischen Reise schob Vater Leopold auch diesmal die Abreise von Mailand hinaus. Um die Verzögerung zu begründen, schickte er fingierte, von der Gattin verstandene Krankheitsberichte nach Salzburg. Und während der Salzburger Hof ihn auf dem Schmerzenslager wähnte, setzte er alle Hebel in Bewegung, um Unterhandlungen mit dem Großherzog Leopold einzufädeln. Der Florentiner Hof schien ihm für sich und die Familie eine ganz andere Wirkungsstätte zu sein als Salzburg, „wo mich ein jeder Kreuzer reuet, den wir ausgeben". Aber auch diese Florentiner Hoffnungen zerrannen. Auch diesmal konnte er nichts erreichen. Am 13. März 1773 waren Vater und Sohn wieder in Salzburg. Nie mehr sollten beide Italien wiedersehen.

Die drei in der Zeitdauer voneinander verschiedenen italienischen Reisen, die durch die Rückkehr in die Heimat Unterbrechungen erfuhren und wiederum an seine körperlichen Kräfte nicht geringe Ansprüche stellten, wurden für Wolfgangs Weiterentwicklung eine neue, wichtige Etappe. Wolfgang sah das wundersame Land jenseits der Alpen und vergaß es nie wieder. Der italienischen Kunst trat er unmittelbar gegenüber. An ihr schulte sich seine kompositorische Technik und gewann namentlich im Gebrauch gesanglicher Mittel an Sicherheit. Ihren Leistungen gegenüber bekundete sich erneut seine Weitspannigkeit in der Aufnahme künstlerischer Eindrücke und seine außergewöhnliche Fähigkeit, diese augenblicklich innerlich zu verarbeiten. Die italienischen Eindrücke flossen mit den Anregungen der früheren Reisen zusammen, kreuzten sich aber auch immer wieder mit den Einwirkungen heimatlicher Kunst. Hieraus wie aus Wolfgangs jugendlichem Lebensalter resultieren die Schwankungen, die sich damals in seinen Opern, seiner Instrumental- und Kirchenmusik innerhalb eines Werkes zwischen vokaler und instrumentaler Diktion, dem dramatischen Stil der Neuneapolitaner und der Regenerationspartei, dem italienischen und Wiener Sinfonieprinzip vielfach plötzlich einstellten. Diese Schwankungen teilte Wolfgang mit Zeitgenossen, aber er gelangte dabei häufig noch nicht wie diese zu festeren Grundsätzen. Werke entstanden, die mehr reflektierend und experimentierend Form- und Gestaltungsprobleme zu bewältigen suchten, daneben solche, die von inneren Forderungen bestimmt waren. Für festliche Gelegenheiten geschriebene Arbeiten wurden oft eilig mit einer gewissen Oberflächlichkeit hingeworfen, während andere eine sorgfältigere Behandlung erfuhren und verschiedene Fassungen erhielten. Immer noch stand der Vater hinter dem jungen Musiker, aber er konnte ihn jetzt nicht mehr wie früher am Gängelband hin- und herziehen. Zeitweise trat bei Wolfgang die italienische Oper, zeitweise die italienisch-österreichische Sinfonie in den Mittelpunkt seines künstlerischen Produktionsdranges. Mit dem Studium seiner Vorbilder veränderte sich seine Schreibweise. Nicht selten

entlich er sich von ihnen Licht und Leben. Bei seiner deutschen Art des tieferen Erfassens der verschiedensten Eindrücke ging er selbst aber in ihnen nicht unter. Er reagierte auch jetzt wie später nicht auf alle Werke fremder Kunst, die er kennen lernte, sondern nur auf einen bestimmten Kreis, der ihm national näherkam oder ihm sympathische und seinem Wesen verwandte Züge aufzuweisen hatte. Die italienische Musik konnte ihn nicht wie zahlreiche damalige deutsche Musiker vollständig in ihren Bannkreis ziehen. Er war mit ihr fortan bis zu seinem Lebensende verknüpft und hielt an ihrem Schönheitsideal fest, aber er blieb von ihr auch in mannigfacher Hinsicht getrennt und mit der deutschen Kunst verbunden. Inmitten dieses eminent fleißigen Arbeitens entwickelten sich auch jetzt wieder die eigenen künstlerischen Kräfte weiter. Die Einfälle sprießen in Fülle hervor, als hätte sie die italienische Atmosphäre geweckt, und suchen einander förmlich den Boden streitig zu machen. Wir beobachten gelegentlich den schon seit Haßler und Schütz deutschen Musikern eigentümlichen Zug zum Idealisieren, Zartheit und Adel der Empfindung, Liebreiz und Grazie. Der Kinderseele entströmen Äußerungen des Großartigen, Heroischen; besonders während der letzten Reise deckt sie aber auch einen Zwiespalt des Gefühlslebens auf, der sich bald noch deutlicher offenbaren sollte.

Mit den damaligen großen italienischen und deutschen Meistern konnte Wolfgang noch lange nicht in die Schranken treten, wenn die Äußerungen seiner Begabung ihn gelegentlich auch bereits in ihre Nähe rückten. Aber seinen ersten Ruf als Opernkomponist hat er sich als Sechzehnjähriger in Italien erworben. Mit diesen rasch verrauschenden Lokalerfolgen war Wolfgangs Tätigkeit für die Opernbühnen Italiens zu Ende. Zahlreiche deutsche Musiker führten auf ihnen auch weiterhin ihre Werke auf, aber Wolfgang blieb an ihnen unbeachtet. Wie die italienischen Reisen zunächst in ihm künstlerisch weiterwirkten, welche Richtung sein Empfindungs- und Gefühlsleben einschlug, mußten die folgenden Jahre zeigen.

---

9. Salzburger Lehrjahre (1773–1777)

I. Der Empfindsame (1773/74)

Wolfgangs italienische Träume waren ausgeträumt. Nicht mehr spannte sich über ihn der italienische Himmel und erhoben sich vor ihm die Denkmäler alter Kunst der Antike und der Renaissance, nicht mehr bewegte er sich im lebhaften, bunten Treiben der italienischen Residenzen. Keine Aussicht sollte sich ihm mehr eröffnen, nochmals die alte Brennerstraße zu durchfahren. Dagegen ging er wieder in Salzburg die engen Gassen hinauf und hinunter zum Schlosse des neuen erzbischöflichen Herrn, zu den Kirchenchören, den befreundeten Familien, grüßte liebe alte, jedoch auch manche ihm verhaßte Gesichter, begegnete den Fräulein, durch deren schwärmerische Verehrung er in seiner Seele seine Liebeswelt aufbaute. Die musikalischen Verhältnisse hatten sich nicht geändert. Der Vergleich mit Italien sprang ihm überall in die Augen. Eine andre Atmosphäre, der aus den Bergen frische Luftströme zuflossen, umgab ihn aber wieder, eine stille Ruhe, die nicht durch täglich wiederkehrende Anstrengungen gestört wurde. Körper und Geist wurden nach den italienischen Reisen jetzt gekräftigt.

Wolfgangs Studien nahmen ihren Fortgang. Es ist anzunehmen, daß die lateinischen, französischen und italienischen Sprachübungen fortgesetzt wurden. Zu weiteren geschichtlichen und geographischen Betrachtungen werden die Reiseeindrücke Anregungen geboten haben. Auf Schulung von Orthographie, Interpunktion und Satzbau dagegen scheint der Vater, so sorgfältig er selbst schrieb, weniger Gewicht gelegt zu haben, viel mehr sah er auf Klarheit des sprachlichen Ausdrucks. Verschiedentlich verlangte er, daß Wolfgang „in anderen nützlichen Wissenschaften in etwas" sich umtue und „durch Lesung guter Bücher in verschiedenen Sprachen die Vernunft mehr ausbilde".

Ebenso gingen die musikalischen Studien weiter. Phantasie und Arbeitskraft brauchten aber jetzt nicht mehr wie in Italien

für die eilige Erledigung bestimmter Arbeiten zu festgelegten Zeitpunkten angespannt zu werden. An Kompositionen entstanden nun 4 dreisätzige Sinfonien (K. 162, 181, 182, 184), ein viersätziges Bläser-Divertimento mit Klarinetten (K. 166) und ein dreisätziges Concertone für zwei Soloviolinen, Bläser und Streicher (K. 190), sowie die Trinitatismesse (K. 167). Noch klingen in den Sinfonien die subjektiven Äußerungen eines sehnsüchtigen, schmerzlichen Gefühls deutlich nach, chromatische Monologe und Seufzer der Geigen, ebenso Wienerische, im besonderen Joseph Haydnsche Züge. Dabei schwenkt aber Wolfgang in höherem Maße wieder in den italienischen Ouverturenstil ein, der sogar die Trennung der drei Sätze aufhebt. Die Durchführungsteile fallen teilweise wieder in veraltete Transpositionen zurück. Ein ähnliches Bild geben das Divertimento, das die damals in Salzburg noch unbekannten Klarinetten benutzt und gleich seinem Seitenstück (K. 186) für Mailänder Kreise geschrieben sein könnte, sowie das Concertone, das nach Art des alten „Concerto grosso" nicht allein zwei Geigen, sondern auch Cello und Oboen solistisch verwendet und sich an den Salzburger Divertimentostil anlehnt. Die Frage wurde jetzt brennend, welcher Sinfonierichtung Wolfgang folgen und ob er den Anschluß an die Wiener Schule überhaupt wieder erreichen würde.

In seiner Kirchenmusik stand Wolfgang vor einem Wendepunkt. Der neue erzbischöfliche Herr, der nun in Salzburg fest im Sattel saß, verschaffte jetzt seinen persönlichen Wünschen und Anschauungen von kirchlicher Musik allmählich wohl schon stärker Geltung. Unter seinen Direktiven mochte Wolfgang in der nur für Chor geschriebenen Trinitatismesse die bisherige Schreibweise aufgeben und sondierend neuen Experimenten folgen. Noch verbinden sich in ihr Züge Hasses und Eberlins mit sinfonischen Elementen. Aber die Solemnis-Messe verliert jetzt ihre breiteren Formen und Soli und bewahrt gegenüber der C moll- und der Dominikus-Messe eine fast kühle Zurückhaltung. Auch über diese Wandlung in Wolfgangs Kirchenmusik mußten die folgenden Jahre Klarheit bringen.

Bei diesen Arbeiten verstrichen vier Monate. Inzwischen lauerte

Vater Leopold auf eine passende Gelegenheit, um wieder die Reisekoffer packen zu können. Die Gelegenheit fand sich, als der Erzbischof sich anschickte, den Sommer außerhalb von Salzburg zu verbringen. Rasch entschlossen setzte sich Vater Leopold mit dem Sohn in den Wagen und fuhr nach Wien, wo sie am 18. Juli anlangten. Die Kaiserstadt, in der sich Wolfgang bereits zweimal als junger Musiker präsentiert hatte, konnte nach des Vaters Ansicht vielleicht aufs neue Hoffnungen erwecken, die Italien unerfüllt gelassen hatte. Und da der Erzbischof eine Gebirgsreise beabsichtigte und den Urlaub der Hofbeamten verlängerte, verfügte Vater Leopold zur Verfolgung seiner neuen Pläne nun auch über die nötige Zeit. Er nahm in Wien den Weg zu den von früher bekannten Familien, zu Dr. Meßmer, dem Protektor der Bastien-Aufführung, zum Literatenkreis der Heufeld, Steigentesch, Gebler und Genossen, zu Wiener Musikern, wie dem alten Giuseppe Bonno, dem Geiger Franz Kreibich. Gemütliche Zusammenkünfte und Ausflüge in die Umgebung, nach Baden, wurden veranstaltet. Gemeinschaftlich saßen Vater und Sohn Mozart mit dem Bahnbrecher des dramatischen Balletts J. G. Noverre, der für Wolfgang später in Paris Bedeutung gewinnen sollte, an der Tafel. Das Tagesgespräch bildete auch für sie die weltgeschichtliche Begebenheit der für Wien besonders wichtigen Aufhebung des Jesuitenordens durch denselben Papst Clemens XIV., der Wolfgang in Rom empfangen und mit dem goldenen Sporn ausgezeichnet hatte. Mit Bitterkeit gedachten sie während dieser fröhlichen Wochen jedoch der Audienz bei der Kaiserin Maria Theresia. „Die Kaiserin waren sehr gnädig mit uns," berichtete Vater Leopold den Seinen nach Salzburg, „allein dieses ist auch alles." Kaiser Joseph kehrte erst später aus Polen vom Kriegsschauplatz zurück. Der Meldung dieser Tatsache fügte Vater Leopold die Bemerkung hinzu: „Daß die Russen einigemal von den Türken rechtschaffen gepeitschet worden, hat seine Richtigkeit." Nachdenklich stimmte ihn der Tod des Salzburger Doktors Niderl: „seine Operation, sein Tod, das gähe und unvermutete Spectacul seines toten Körpers lag mir im Gemüte

und ließ mich nicht mehr schlafen; und raubte mir die dritte Nacht. Nun kommt noch die Begräbnüß, das wird mir auch, und um so mehr Gedanken zurücklassen, als es mich des Umstandes erinnert, da ich nun einen Freund in Wien zum Grabe begleiten muß." Wolfgang fand sich leichter mit dem Hinscheiden des Salzburger Freundes ab. „Der Tod des Dr. Niderl", schreibt er der Schwester, „hat uns sehr betrübet, wir versichern Dich, wir haben schier geweint, gebleert, gerehrt und trenzt."

Wie bei dem früheren Aufenthalte im Jahre 1768 kam Wolfgang auch diesmal wieder mit dem reichen Wiener Musikleben in Berührung. Zwar nicht aus des Vaters Briefen, aber aus den Mitteilungen Charles Burneys erfahren wir, daß damals nach wie vor die Kirchenmusik in St. Stefan und den anderen Kirchen mit ihren verschiedenartigen Bestrebungen im Gange war und auch die Fuxsche Tradition bewahrte. Im Theater befehdeten sich weiterhin die Parteien Hasses und Glucks, und blühte die Opera buffa. Im Schauspiel wurde Lessings „Emilia Galotti" herzlichst empfangen. An Buffa-Opern konnte Wolfgang damals Galuppis „Il puntiglio amoroso" und Anfossis „Matilda ritrovata" sehen. Die Sinfonie Wiener Richtung hielt in ihrer Entwicklung nicht inne. Die ältere und moderne Klaviermusik Domenico Scarlattis, Philipp Emanuel Bachs, Schoberts, Ignaz von Beeckés wurde neben der einheimischer Kräfte gepflegt. In den Salons der Gräfin Thun, des englischen Gesandten Lord Stormont, des Hofmedikus Laugier spielten tüchtige Instrumentalisten und kamen die Streichquartette Joseph Haydns zur Aufführung, für die in dem erfindungsreichen Sinfonie- und Ballettkomponisten Joseph Starzer ein trefflicher Primarius vorhanden war. Bei Laugier sprachen Vater und Sohn Mozart wiederholt vor, bei diesem Kenner spanischer und türkischer Musik mochte sich Wolfgang vielleicht auch Anregungen zur musikalischen Charakteristik fremden Volkstums holen. Neben Hasse, Gluck und Haydn forderten zahlreiche kleinere bodenständige Talente, unter ihnen Florian Gaßmann, Johann Wanhal, Leopold Hofmann Gehör für ihre Arbeiten. Der junge

Antonio Salieri, der in Wolfgangs Leben später eine Rolle spielte, unternahm seine ersten Opernversuche.

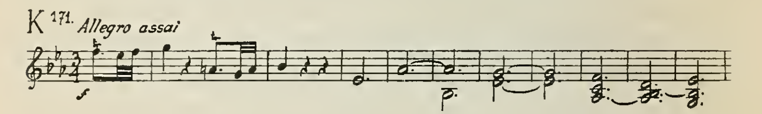
Wie andere kunstliebende Besucher, die damals in Wien zu Gaste waren, fand sich auch Wolfgang, der bisher zahlreiche Sinfonien, Divertimenti, Quartette geschrieben hatte, diesmal besonders durch die Wiener Instrumentalmusik angezogen, die in den vornehmen und gebildeten Kreisen, auch in den Zwischenakten des Schauspiels, geboten wurde. Joseph Haydn und seine Anhänger rückten hier allmählich in den Mittelpunkt des allgemeinen Interesses. Wolfgangs Produktionsdrang steigerte sich aufs äußerste. Der Vater erzählt, daß Wolfgang damals unruhig im Zimmer auf- und ablief und „ganz eiferig" mit dem Komponieren beschäftigt war. Als Resultate gingen hervor eine für festliche Tage der befreundeten Salzburger Familie Andretter geschriebene siebensätzige Serenade für Streicher und Bläser mit eingeschobenem Violinkonzert (K. 185) und ein vielleicht für Wiener Vergnügungslokale bestimmtes fünfsätziges Divertimento für Geige, Bratsche, Fagott, zwei Hörner und Baß (K. 205), die miteinander volkstümliche Cassationstöne teilen und sich in Form und Charakter auf den Wiener Stil einstellen; ferner Klaviervariationen über eine Arie aus Salieris „La fiera di Venezia" (K. 180), die wohl abhängig von Wiener Vorbildern die galanten Umspinnungen des Haager Versuchs von 1766 zu selbständigeren Bildungen wenden; dann vor allem eine Serie von sechs Streichquartetten (K. 168—173), denen für diese Zeit noch eine Messe und Messenfragmente (K. 115, 221, 326) anzureihen sein dürften. Auch die Inangriffnahme der ersten Fassung der Musik zu „Thamos, König in Ägypten" (K. 345) fällt in jene Periode.

Um das Jahr 1771 waren Joseph Haydns, nur wenig später Florian Gaßmanns sechs kontrapunktische Streichquartette entstanden. Vorher hatten sich schon Joseph Haydn und süddeutsche Musiker wie Franz Xaver Woczitka und Johann Zach der noch jungen Gattung des „Quattro" zugewandt. In Italien waren Tartini und Sammartini an der Quattroarbeit beteiligt.

In ihrer Nähe hatte Wolfgang sein erstes Streichquartett und später seine drei Streichdivertimenti von 1772 geschrieben. Zu dieser Zeit begann nun Joseph Haydn den bisher im Quattro vorzugsweise gepflegten fröhlichen Suiten-Cassationston mit der strengen kontrapunktischen Kunst auszugleichen, und nach ihm griff Gaßmann, der Schüler Padre Martinis, in diesem Streben auf die alte Kirchensonate zurück. Diesen Streichquartetten Haydns und Gaßmanns begegnete Wolfgang in den Wiener Gesellschaftskreisen, und er wurde von ihnen derart gefesselt, daß er ebenfalls eine Serie von sechs kontrapunktischen Quartetten in Angriff nahm. In dem einen Monat August wurden sie fertig. Die italienischen Vorbilder verblaßten, die Wiener Quartette, deren Einfluß schon in Wolfgangs letzten sechs Quartetten von 1772 73 in Sicht gekommen war, wurden jetzt seine direkten Vorlagen. Haydns kontrapunktische Quartette schwebten ihm bei der Konzeption und Gestaltung vor, bei dem Aufbau, den vorhandene Thematik verarbeitenden Durchführungen, den Monologen der ersten Geige und den Variationen, dem grotesken Humor der Menuetts und den Rondos, den immer wieder auftretenden polyphonen Bildungen und Schlußfugen; sie gaben selbst Stimmung und Motiv ab. Hatte Haydns Kunst auf Wolfgang schon bisher, besonders nach der zweiten italienischen Reise gewirkt, so wurde sie jetzt für seine Instrumentalmusik die Richtschnur. Haydns Kunst warb ihn vollends für die Wiener Schule und ließ ihm die italienische Sinfonie zwar nicht vergessen, aber überwinden. Nicht den Wiener Instrumentalmusikern überhaupt verschrieb er sich, sondern im besonderen Joseph Haydn: dieser wurde nach Christian Bach, Schobert, den Italienern und Salzburgern jetzt sein Führer und Mentor in der Instrumentalmusik, der ihm bis in die Mannheimer Zeit den Weg wies. Hatte Wolfgang bisher, wenn auch nicht immer zu seinem Vorteil, auf die modernen Bestrebungen der französischen Klavieristen, der Neuneapolitaner, der Wiener Sinfoniker sein Augenmerk gerichtet, ohne dabei ältere Stilgattungen ganz zu meiden, so machte er nun an der Hand Haydns

den neuen, freilich noch unausgeglichenen Versuch, das Streichquartett aus seiner engen Cassationswelt herauszuziehen. Erst als im Jahre 1781 Haydn sein Schweigen als Quartettmusiker brach und einen neuen wichtigen Schritt nach vorwärts machte, wandte sich auch Wolfgang wieder dem Streichquartett zu.

Waren Wolfgangs kontrapunktische Quartette stilistisch von Haydns Kunst abhängig, so schlugen in ihnen auch wie bei Haydn persönliche innere Stimmungen durch. Leise Kirchentöne klingen im vierten Quartett plötzlich wie aus weiter Ferne in die lustigen Allegrofiguren herein:



Und im letzten Quartett lassen sich die Tränen nicht mehr zurückhalten, in chromatischen Gängen, dynamischen Gegensätzen und hämmernden Unisonostellen, in Vorhalten, verminderten Akkorden, rezitativischen Zwiegesprächen zwischen der ersten Geige und den übrigen Instrumenten, in sich aufbäumenden und zurückfallenden Melismen klagt und schluchzt es und kommt zum kühnen Trotz, zur milden Wehmut.

Die kontrapunktischen Fortschritte, die Wolfgangs Quartettserie zeigen, werden auch in der unvollendeten Brevis-Messe (K. 115) und den Messefragmenten (K. 221, 326) bemerkbar, die für Chor und Orgel geschrieben sind. Es ist bezeichnend für Wolfgangs damalige Stellung zur Vokalpolyphonie, daß diese Stücke unvollendet blieben. Die Imitationen und Fugen sind in ein Gehäuse eingebaut, das wiederum aus Elementen des alten Wiener Fux-Caldarastils bestand. Während in Wolfgangs früheren Kirchenstücken die homophonen Bildungen überwogen, treten diese aber jetzt zugunsten der Polyphonie zurück. Von hier führt die Linie zu Wolfgangs beiden großen Messen des nächsten Jahres.

Dem Verkehr Wolfgangs mit Tobias Philipp von Gebler verdankte auch die Thamos-Musik ihre erste Fassung. Zu bedeutenden

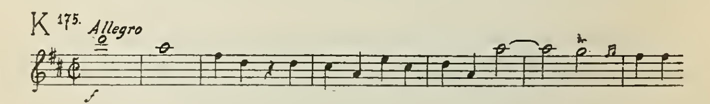
Dramen an Stelle einer abgebrauchten, oft willkürlich gewählten Schauspielmusik eigene, passende Tonstücke zu schreiben, war im 18. Jahrhundert kein außergewöhnlicher Vorgang. Das auf Terrassons Sethosroman fußende Drama mit seinen deistischen Zügen, der ägyptischen Umwelt und Sonnenverehrung sollte für Wolfgang später noch eine besondere Bedeutung erlangen.

Ob diese Kompositionen Wolfgangs in Wien auf Bestellung entstanden und zur Aufführung gelangten, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen. Über die Aufführung von Wolfgangs Dominicusmesse (K. 66), die sich eher als Wolfgangs andere Messen für das Ignatiusfest eignete, berichtet der Vater, daß er sie bei den Jesuiten dirigiert und mit ihr Beifall geerntet habe. Wolfgang beschäftigte sich bei Meßmer gerne mit dem ihm schon von London her bekannten Modeinstrument der Glasharmonika und spielte bei den Theatinermönchen mit „Keckheit" ein Violinkonzert.

Obwohl der Geldbeutel sich immer mehr leerte und mit fremder Hilfe aufgefüllt werden mußte, gab Vater Leopold bis zum Ende des Wiener Aufenthalts doch nicht die Hoffnungen auf, die ihn in die Kaiserstadt getrieben hatten. Am 21. August schrieb er nach Hause: „Die Sache wird und muß sich ändern." Aber die Sache änderte sich nicht. Ende September mußte er mit Wolfgang die Bündel schnüren und unverrichteter Dinge heimwärts ziehen.

Nach den acht Wiener Wochen hieß es nun für Vater Mozart und ebenso für Wolfgang, nicht allein das letzte Kalenderviertel 1773, sondern auch fast das ganze nächste Jahr 1774 wieder in Salzburg auszuharren. Hier sollten sich nun Wolfgangs seelische Spannungen mit aller Macht entladen. Hier vollendete er sein erstes Klavierkonzert (K. 175), das er später in Mannheim und Wien noch gerne vorführte, sein erstes Streichquintett (K. 174), sowie fünf, mit einer Ausnahme viersätzige Sinfonien (K. 199, 200, 183, 201, 202), ferner Kirchenstücke (K. 193, 195), unter ihnen die Messe in F (K. 192). Mit dem dreisätzigen Klavierkonzert folgte er im Gegensatz zum norddeutschen, auf Gleichberechtigung

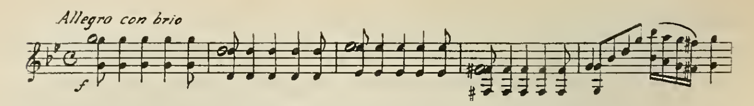
zwischen Solo und Tutti gestellten Cembalokonzert Philipp Emanuel Bachs mehr dem unterhaltsamen, den Solisten bevorzugenden Pianofortestil seines Londoner Lehrmeisters Christian Bach, dessen Sonaten er bereits auf der Weltreise zu Klavierkonzerten umgewandelt hatte. Christian Bachs Solo- und Tutti-verteilungen kehren, durch Dehnungen und Dialogansätze modifiziert, wieder, ebenso die Gliederungen des Passagenwerks, die zweiten gesangvollen Themen. Den Tutti des mit Oboen, Hörnern, Trompeten und Pauken ergänzten großen Orchesters und der subtileren, die Albertismen individualisierenden Figurationsbehandlung des linken Handparts stehen dagegen Wiener Meister wie Wagenseil und Franz Dussek nahe. Noch sind hier wie bei den andern instrumentalen Arbeiten dieser Zeit die italienischen Spuren nicht verwischt, und kommen von neuem Salzburger Züge Michael Haydnscher Art in eigenen Codateilen und Echobildungen zum Vorschein. Wohl durch die in Salzburg beliebte Teilung der Bratschen und nach dem Vorgang Michael Haydns wurde das Streichquartett zum Streichquintett erweitert. Vor allem packte den Komponisten der sechs kontrapunktischen Streichquartette wieder die Wiener Sinfonie Joseph Haydns. Sie läßt ihn dessen Formelemente und sinfonischen Stil aufnehmen, die Sätze schwellen an, eine Reife, Großartigkeit und Hoheit des Ausdrucks kommt zum Vorschein:



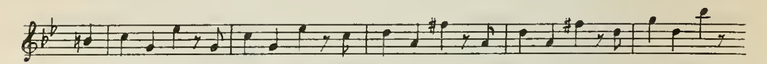
wie wir ihr später in der Wiener Meisterzeit wieder begegnen. Damit entschied sich bei dem achtzehnjährigen Wolfgang wie kurz vorher für das Streichquartett nun auch für seinen sinfonischen Stil der endgültige Anschluß an die Wiener, der fortan keine stärkeren Rückfälle in die italienische Sinfonie mehr duldete. Zugleich aber stand wie auf dem Gebiete des Streichquartetts mit einem Male auch auf dem der Sinfonie Wolfgangs Produktion bis in die Pariser Zeit hinein still.

Die Gehobenheit des Ausdrucks, die einzelnen dieser Instrumentalsätze eigen ist, übertrug sich auch auf die damaligen Kirchenstücke, ebenso die kontrapunktische Schreibweise, die aber hier nun zu einem ausschlaggebenden Faktor wird. Während Wolfgang in der lauretanischen Litanei und der Vesper, die nicht für die offiziellen Hauptfunktionen und vielleicht auch nicht für den Dom gedacht waren, weniger gebunden war und sich neben den kontrapunktischen Formen auch in dem vor der Trinitatismesse geübten Kirchenstil bewegen konnte, schritt er in der Messe in F den mit der Trinitatismesse eingeschlagenen neuen Weg weiter. Die neue, auf äußeren Anstoß gewählte, kurze Solemnismesse mit den noch teilweise gebrauchten Stilbestandteilen früherer Kirchenarbeiten wird aber nun von Wolfgang mit einer ungeahnten Wärme und Tiefe erfaßt, ein auch in späteren Jahren immer wieder hervorgeholtes Choralmotiv erscheint im Credo nicht mehr als äußerliches Leitmotiv, sondern wird zur frischpulsierenden Schlagader des Ganzen, die einzelnen Stimmen entwickeln sich von innen heraus. Die verschiedentlich wiederum instrumentale Gesangspolyphonie ist zu einer innerlichen, künstlerischen Verwendbarkeit gediehen, aus ihr erblühen bereits große Bildungen, wie sie später die Wiener Meisterjahre zeitigten.

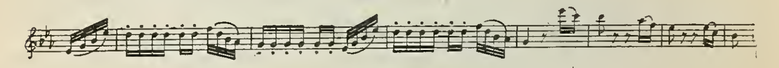
Unter diesen Salzburger Arbeiten vom Winter 1773 bis Sommer 1774 stoßen wir auf ein Werk, das nicht allein mit der hochgestimmten Art über die bisher eingehaltenen Grenzen hinausstrebt, nicht nur wie in der D dur-Sinfonie (K. 202) vorübergehend subjektive Momente, starke Chromatik, Rezitative der ersten Violinen einstreut und Adagiogedanken in das Allegro hinüberträgt, sondern Wolfgangs seelische Zerrissenheit in allen Sätzen und in explosivsten Äußerungen kundgibt. Wir schlagen die G moll-Sinfonie (K. 183) auf mit ihrer bedeutungsvollen Tonart, die Wolfgang wie schon vorher auch später gerne verwendet, wenn ihm Schweres auf der Seele lastet. In düsterer Spannung beginnt die von den Synkopen der Streicher umwobene, breite Oboenmelodie mit dem herabgleitenden Sprung zur verminderten Septime:



Mit energischen Unisono-Sechzehntelfiguren, die nacheinander in die Höhe getrieben werden, entlädt sich dann gewitterartig die ganze erschreckende Leidenschaftlichkeit. Im Durchführungsteile steigt ein neues, hastiges Klagelied in C moll auf:
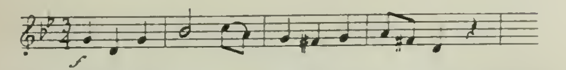


Schluchzende Dialoge der Streicher führen allmählich zu dem düsteren Anfang zurück, aus dem nun auch die Lichtblicke getilgt und die freundlicheren Töne des Gegenthemas nach Moll gewandelt sind. Und noch in der Coda zittern die flackernden Rhythmen nach. Diese wühlenden, finsteren Kräfte durchziehen auch den zweiten Esdur-Andantesatz. Die volkstümlichen, beschaulichen und liebenswürdigen Melodien, die in Wolfgangs früheren Sinfonien häufig an diesen Stellen erschienen, sind verlassen, Klagelaute, mit chromatischen Wechselnoten durchtränkt, drängen sich bald vor, Bläser und Streicher werden zu einem Crescendo zusammengefaßt, aus dem das wehmutsvolle Rezitativ der ersten Violinen sich herauslöst. Aber unter diesen erschütternden Ausbrüchen leuchten doch auch milde Himmelstöne auf, die auf Entsagung und Frieden deuten:

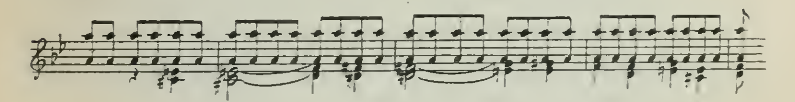


Da sehen wir den Künstler der späteren Wiener Zeit bereits am Werke, dem die Verzweiflung das Herz zusammenschnürt, aber nicht den Trost und die Hoffnung ganz zu rauben vermag. Der innere Zusammenhang, der den einzelnen Sätzen dieser Sinfonie gegeben ist, wird auch in dem Menuett und dem Schlußallegro erkennbar. Stammt das nur von Oboen, Fagotten und Hörnern vorgetragene Trio des Menuetts auch aus einer heiteren

Welt, bewegt es sich auf dem Boden des vom Konzert beeinflußten Bläser-Divertimentos, so verharren doch die beiden Gmoll-Eckteile in der pathetischen Grundstimmung:



die in dem folgenden Schlußallegro in Gmoll dann mit der Schärfe des ersten Satzes angeschlagen wird. Da blitzen die verminderten Septwendungen, Motive der Cmoll-Klage, Synkopen und Unisonogänge aus dem ersten Satze auf, das zweite Dur-Thema wird bei der Reprise wieder nach Moll gekehrt, wie im zweiten Satze schieben sich sinnende Solostellen der ersten Violinen dazwischen, aber das ganze Allegro ist durch die nahen thematischen Beziehungen der einzelnen Abschnitte innerlich enger zusammengehalten und auch in der Durchführung mit den aufzuckenden Oktaven der ersten Geigen, den ansteigenden chromatischen Melodieschritten der zweiten Violinen, Bratschen und Bässe:



ins Erregteste gesteigert, aus dem Reprise und Coda keinen Ausweg finden können. Mit dem wilden, leidenschaftlichen Zug, mit dem sie eingesetzt hatte, klingt die Sinfonie aus.

In diesem sinfonischen Gmoll-Werk erreichte Wolfgangs revolutionäre, dämonische Wesensart, die eine Seite seiner Natur, die schon in den Kinderjahren sich gezeigt und während der letzten Wiener Zeit zur Krisis gedrängt hatte, ihren Siedepunkt. Die leidenschaftlichen, schmerzlichen Gefühlsergüsse zischen nicht mehr sporadisch auf, sie fließen in breite Ströme über und befreien eine von Qualen und Leiden vollgesaugte Seele. Wir gelangen zur Gewißheit, daß ihre gelegentlichen Äußerungen in früheren Arbeiten nicht zeitweisen, absonderlichen Launen oder äußerlichen Nachahmungen fremder Eigentümlichkeiten entsprangen. Der junge

Stürmer und Dränger tobt und weint sich jetzt aus und gibt ein rückhaltsloses künstlerisches Bekenntnis, aus dem das subjektivste Dokument seines bisherigen instrumentalen Schaffens hervorging. Es ist kein Zufall, daß bei dem Aufleben dieser dunklen Kräfte seines Seelenlebens in späteren Werken sich Beziehungen gerade zu dieser Jugendsinfonie einstellten. Ihr mußten die Salzburger Musikfreunde mit Überraschung und Befremden gegenüberstehen.

Wir legen uns die Frage vor, welchen weiteren Verlauf Wolfgangs seelische Erregungen nahmen, welche Linie seine Produktion nach der G moll-Sinfonie verfolgte. Keine Tagebuchaufzeichnungen verschaffen uns Aufschlüsse. Die Kompositionen, die jetzt entstehen, geben die Antwort. Wolfgang verschließt nun seine innersten schmerzlichen Erlebnisse in sich und verfällt auf Jahre hinaus einem Musizieren, welches das Leichte, Graziöse, Heitere und Schwärmerische bevorzugt oder Pflichtarbeiten ordnungsmäßig erledigt. Von Streichquartett und Sinfonie, in denen er zuletzt die persönlichste Aussprache gehalten hatte, wendet er sich weg zur damaligen Gesellschaftskunst, dem Abbild zeitgemäßen galanten Lebens. Dem verzweifelten Aufschrei folgte eine fast heitere Ruhe, die einem errungenen, inneren Frieden zu entquellen schien, unter der aber die heiße Glut weiterglomm.

II. Der Galante (1774–1777)

Der Sommer 1774 brachte in Wolfgangs äußerem Leben keine wesentlichen Änderungen. Legte er als Komponist jetzt auch kein neues Streichquartett und keine neue Sinfonie mehr auf, so stellte er doch eine neue Messe und Gelegenheitsstücke fertig. Auch auf dem Klavier sah er sich weiter um, nahm die Geige öfters als früher zur Hand und mochte in den Salzburger Kirchen, in den Bekanntenkreisen der Familie, auch in den Adelshäusern, musizieren. Da fiel in die einförmigen Salzburger Herbsttage ein Lichtstrahl, der dem Vater Leopold ähnlich wie im Sommer des verflossenen Jahres neue Hoffnungen vorspiegelte. Aus München traf für Wolfgang der ehrenvolle Antrag ein, zur kommenden

Karnevalszeit eine Oper zu schreiben. Der kurfürstliche Hof, an dem Mozarts schon vor vierzehn Jahren freundlich empfangen worden waren, sah – vielleicht auf Anraten des Grafen Ferdinand von Zeil, des Chiemseer Bischofs – in Wolfgang die geeignete Persönlichkeit, der zur Aufmunterung eine neue Oper anvertraut werden konnte. Der Salzburger Erzbischof mußte mit Rücksicht auf die Wünsche des benachbarten, befreundeten Hofes eine gute Miene aufsetzen. Und so schlüpften Vater und Sohn in die warmen Filzschuhe, Vater Leopold stopfte die Pfeife mit spanischem Tabak, und beide fuhren durch die kalten Dezembertage in die bayerische Hauptstadt.

Dort fanden sie eine behagliche Unterkunft und Leute, die ihnen herzlich entgegentraten. Auf deren Betreiben ließ Vater Leopold die Tochter Nannerl nachkommen, und eines Morgens hatte Wolfgang, der infolge einer schweren Zahngeschwulst eine schlimme Zeit durchgemacht hatte, die Freude, mit der Schwester wieder gemeinsam den Kaffee trinken zu können. Komödien und Maskenbälle wurden besucht, die Sehenswürdigkeiten, Kirchen und Schlösser. Gegenüber Wien mochte sie die Bevölkerung an eine Bauernstadt erinnern, in der die bajuvarische Grobheit auffiel und aus „unzähligen Schenken" täglich laute Trinkgesänge zu Hackbrett und Leier in die Nachtstille drangen.

War auch im Münchener Schauspiel der Kampf um die deutsche Nationalbühne entbrannt, und hatte sich hier nach den vorstädtischen Volksstücken und Zauberpossen mit Gesang das deutsche Singspiel eingenistet, die Oper versetzte Vater und Sohn wieder auf italienischen Boden. Freilich waren die Münchener Opernverhältnisse beschränkter als an den Kunststätten Italiens, aber sie spielten sich doch immerhin in einem größeren Rahmen ab als in Salzburg. Der Kurfürst Maximilian III., ein tüchtiger Gambenspieler, und seine verwitwete Schwester, die sächsische Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis, die talentvolle Schülerin Hasses, waren der Musik mit Liebe und Verständnis zugetan und schwangen sich auch zu eigenen Kompositionen auf. Graf

Joseph Anton von Seeau stand an der Spitze der höfischen Musikpflege. Italienische Kapellmeister und italienische Sänger wie der Kastrat Consoli und die Primadonna Manservisi beherrschten nach alter Münchener Tradition die Oper. Das Ballett, auch das der Noverreschen Richtung, stand in Blüte. Die Liebesaffäre des Kapellmeisters Antonio Tozzi mit einer fürstlichen Münchener Dame entlockte Vater Leopold, der nach wie vor mit Mißgunst die an deutschen Residenzen tätigen Italiener betrachtete, die Worte: „So sehen die Leute, daß die Welschen allerorten Spitzbuben sind.“ Neben Buffo-Opern Sartis und Anfossis waren Guglielmis „Il re pastore“ und Sales' „Achille in Sciro“ im vorigen Jahre in Szene gegangen, die Aufführung von Tozzis „Orfeo ed Euridice“ stand bevor. Mit diesem Zerrbild Gluckscher Kunst sollte nun zur Sorge des Vaters, der Parteiintrigen witterte, Wolfgangs neues Stück konkurrieren. Der junge Mailänder Maëstro konnte jetzt vor dem Münchener Hofe Proben seines Könnens ablegen und sich damit Aussichten auf Anstellung und Förderung verschaffen.

Am 13. Januar 1775 erlebte Wolfgangs zweite, wiederum in kurzer Zeit geschriebene Opera buffa „La finta giardiniera“ ihre erste Wiedergabe. Beglückt meldete Wolfgang der Mutter nach Salzburg: „Gottlob! Meine Opera ist gestern als den 13ten in Scena gangen; und so gut ausgefallen, daß ich der Mama den Lärmen onmöglich beschreiben kann. Erstens war das ganze Theater so gestrotzt voll, daß viele Leute wieder zurück haben müssen. Nach einer jeden Aria war allzeit ein erschröckliches Getös mit Glatschen, und viva Maëstro schreien. S. Durchlaucht, die Churfürstin, und die verwitwete, (welche mir vis-à-vis waren) sagten mir auch bravo. Wie die Opera aus war, so ist unter der Zeit, wo man still ist, bis der Ballett anfängt, nichts als geglatscht und bravo geschrieen worden; bald aufgehört, wieder angefangen, und so fort. ...“ Der Legationssekretär Unger schrieb über die Oper in sein Journal: „La musique fut applaudie generalement“, und der Schwabe Schubart setzte in seine „Teutsche Chronik“ die weitblickenden Sätze: „Genieflammen zückten da und dort; aber

's ist noch nicht das stille ruhige Altarfeuer, das in Weyhrauchs-wolken gen Himmel steigt – den Göttern ein lieblicher Geruch. Wenn Mozart nicht eine im Gewächshaus getriebene Pflanze ist; so muß er einer der größten musikalischen Komponisten werden, die jemals gelebt haben."

Auch Salzburger Bürger waren inzwischen in München aufgetaucht, um sich mit eigenen Augen von der Finta-Aufführung zu überzeugen und den Karneval mitzufeiern. Der eine schlug bei einer Theatervorstellung vor Verwunderung Kreuze, worüber sich Mozarts für ihren Landsmann schämten; andere langten zu spät an. Auch der Erzbischof erschien in höchsteigener Person erst nach der Aufführung, um etwas verlegen die Glückwünsche des Münchener Hofes für sein Landeskind einzustecken. In Salzburg ging die Fama von Wolfgangs Eintritt in den Münchener Dienst. Die Fama aber log. Wohl trat Wolfgang in München auch als Kirchenkomponist auf und ließ sich ebenso wie Ignaz von Beecké bei dem kunstsinnigen Gasthofbesitzer Albert in der Kaufingerstraße oder dem Gutsbesitzer Baron Dürnitz als Klavierspieler hören. Der Vater hatte in kluger Voraussicht Wolfgangs Kirchen- und Klaviermusik mitgenommen und nachschicken lassen. Schubart gibt in seiner „Teutschen Chronik" einen Bericht von dem Ringen der „zwei Giganten auf dem Klavier", erkannte aber Beecké den Preis zu. Auch wurde Wolfgang der Auftrag einer neuen Oper für das nächste Jahr in Aussicht gestellt. Jedoch zu einem Eintritt in den Münchener Hofdienst, dem der Vater wohl auch unter bescheidenen Verhältnissen gerne zugestimmt hätte, kam es nicht. Damals wurde ihm von den maßgebenden Instanzen wohl schon wie einige Jahre später entgegengehalten, daß keine „Vacatur" bestehe. So machte Wolfgang Ende Februar noch eine Wiederholung seiner „Finta" mit, die durch die Erkrankung einer Sängerin verschoben und dann gekürzt worden war, im März befand er sich jedoch nach dreimonatlicher Abwesenheit mit Vater und Schwester und einem „großen Loch" im Geldbeutel wieder in Salzburg. Die Hoffnungen gutmeinender Freunde waren wieder einmal zerronnen.

Der Münchener Aufenthalt erlangte für Wolfgangs künstlerische Entwicklung in zweifacher Hinsicht Bedeutung. Einmal trat er zur Musik Pasquale Anfossis in Beziehungen und dann traf er mit dem württembergischen Hauptmann in Öttingen-Wallersteinschen Hofdiensten Ignaz von Beecké persönlich zusammen. In Anfossi sah er wiederum einen Neuneapolitaner, einen Piccinni-Schüler, der sich an der „buona figliuola" gebildet hatte und auf ihr weiterbaute. In der Freiheit der zweiteiligen, kontrastierenden Arienformen, den Finale, in instrumentalen Einzelheiten, den karikierenden Neigungen ging dieser teils mit Piccinni, teils über ihn hinaus. Für einen Opernkomponisten, der wie er selbst an Piccinni hing, mochte Wolfgang im besonderen etwas übrig haben. In Beecké lernte er einen Musiker kennen, der ihm als Klavierkomponist schon während der Wiener Zeit von 1773 begegnet war, an den süddeutschen Residenzen einen Ruf als Klavierspieler genoß und durch seine „reiche, glänzende Phantasie", die „selbstgeschaffene Spielart" die Anerkennung eines Schubart erntete. Mochte Wolfgang auch mancherlei an der Persönlichkeit Beeckés mißfallen und ihm später dem mißtrauischen Vater zu Gefallen die eine und andere boshafte Bemerkung über den „seichten Kopf" entschlüpfen, so verschloß er doch nicht die Augen vor dem mondänen Klavieristen, der sich an der französischen Klavierkunst geschult und in Paris als Virtuose Erfolge erzielt hatte, und beobachtete, was ihm dieser sagen konnte.

Vom März 1775 bis Ende September 1777 sollte Wolfgang nicht mehr aus seiner Heimatstadt hinauskommen. Zunächst brachte im April der Besuch des Erzherzogs Maximilian, des späteren Kölner Kurfürsten, unter dem der junge Beethoven seine bedeutsame Trauerkantate schuf, Leben in die erzbischöfliche Residenz. Bei den zu seinen Ehren veranstalteten Festlichkeiten, zu denen Münchener Musiker wie der Kastrat Consoli und der Flötist Johann Baptist Beecké nach Salzburg verschrieben wurden, gelangte nach einer Serenade des Salzburger obersten Kapellmeisters Fischietti am 23. April Wolfgangs „Il re pastore" zur ersten Aufführung.

Während einer musikalischen Unterhaltung saß Wolfgang am Klavier und gewann sich auch hier in dem fürstlichen Gaste einen Gönner, der ihm später in Wien hilfreich beizustehen suchte. In den nächsten Jahren kehrten einzelne Künstler in Salzburg ein, unter ihnen wahrscheinlich die französische Pianistin Jeunehomme und die junge, schöne Sängerin Josepha Duschek aus Prag, mit der Wolfgang später eine herzliche Freundschaft verband. Sonst aber war es an der Salzach still, und gingen die Jahre für Wolfgang in den gewohnten Beschäftigungen und in äußerlichem Wohlbehagen dahin. Die Kirchenmusiken, die Akademien, die Serenaden und Divertimenti-Aufführungen blieben dieselben. Der Vater mochte bei dem Sohne jetzt auf eine intensivere Pflege des Violinspiels dringen, wohl um ihm die Anstellung an einem fremden Hofe zu erleichtern. Daß Wolfgang damit einverstanden war, beweisen die Violinkonzerte, die jener Zeit entstammen. Und auch für die Kirchen und die Hofakademien setzte er sich nun wieder unermüdlich ein, im besonderen für die Musikaufführungen bürgerlicher Familien, des Bürgermeisters und Großhändlers Haffner, und befreundeter Adelskreise, des Grafen von Lützow und der Gräfin Lodron. Nicht ohne Resignation schrieb er am 4. September 1776 an seinen väterlichen Freund, den Padre Martini in Bologna: „... vivo in un paese dove la Musica fa pocchissima fortuna, benche oltra di quelli, chi ci hanno abandonati, ne abbiamo ancora bravissimi Professori e particolarmente compositori di gran fondo, sapere, e gusto. Per il Teatro stiamo male, per mancanza dei Recitanti. Non abbiamo Musici, e non gli averemo si facilmente, gia che vogliono esser ben pagati: e la generosità non è il nostro difetto. Io mi diverto intanto à scrivere per la Camera e per la chiesa ..."

Diese drei Jahre vom Sommer 1774 bis zum September 1777 förderten bei Wolfgang nicht weniger als die beiden Opern „Finta giardiniera" und „Il re pastore" sowie sechs einzelne Arien zutage, ferner sechs Serenaden und elf Divertimenti, sechs Violinkonzerte, sechs Sonaten, Variationen und vier Konzerte für Klavier, dann

zwölf Kirchenwerke. Dazu kam noch eine Reihe von Triosonaten und anderer Instrumentalstücke.

Die „Finta giardiniera“ (K. 196) bedeutete einen weiteren Schritt Wolfgangs auf dem vor sieben Jahren mit der „Finta semplice“ eingeschlagenen Wege der Opera buffa. Mit der „Finta giardiniera“ war Wolfgang ein Text übertragen, der ein Jahr vorher bereits Anfossi in Rom zu einem Erfolge verholfen und vielleicht gerade dadurch am bayerischen Hofe Aufmerksamkeit erregt hatte. Marco Coltellini, wohl der Verfasser des Textbuchs, hatte in Anlehnung an Piccinnis „Buona figliuola“ eine bunte Szenenfolge aneinander gereiht, welche die Effekte und Schlager der älteren und neueren Opera buffa auftischte und nach der damaligen Mode auch den Kreis des Rührstücks berührte. Um die Fabel von der Marchesa Violante, die als verkleidete Gärtnerin Sandrina in die Dienste des Podestà Anchise tritt und ihren eifersüchtigen Geliebten Belfiore bestrafen und wiedergewinnen will, rankt sich ein dichter Kranz von Verwirrungen, Mißverständnissen, Überraschungen und Täuschungen. Den verschlungenen Reigen tanzen der verliebte alte Podestà mit der gewichtigen Amtsmiene, der selbst vor einem Mordversuch nicht zurückschreckende, von Don Juangelüsten erfüllte Contino Belfiore, das Liebespaar des unglücklichen Cavaliere Ramiro und der exzentrischen Mailänder Donna Arminda, die beiden Dienerfiguren der boshaften Serpetta und des gutmütigen Nardo. Und in der Mitte des Reigens bewegt sich die verkleidete Marchesa, die trotz aller Kränkungen dem Geliebten treu ergeben ist und ihn durch Prüfungen läutern will. Die abgebrauchte Situationskomik der Buffa blüht in Szenen, in denen der Kavalier bei einer Liebeserklärung versehentlich die Hand des Lauschers küßt, die Verliebten nächtlich im Walde ihren Mädchen nachstellen, aber die unrichtigen Bräute erwischen, die Hauptpersonen plötzlich in Wahnsinn verfallen und sich als arkadische Schäfer oder als Herkules und Medusa fühlen. Diese Figuren und Szenen sind nach erprobten Vorbildern zusammengeflickt, nicht besser, aber auch nicht viel schlechter als

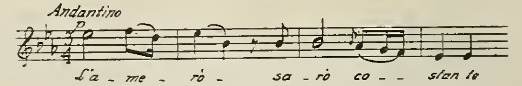
andere landläufige Libretti der damaligen Opera buffa. Mit diesem Textbuch hatte sich Wolfgang zurecht zu finden, ohne daß er an ihm vielleicht widerstrebende Teile Hand anlegen durfte. Er tat es, indem er Piccinnis „Buona figliuola" nicht aus den Augen verlor und sich auch bei Anfossi Rat holte, dabei aber auch eigenes Empfinden und persönliche Einsicht walten ließ. Er war seit der Wiener „Finta semplice" älter geworden und hatte jetzt das neunzehnte Lebensjahr erreicht. Die italienischen Reisen lagen hinter ihm; er hatte sich als Instrumentalmusiker entwickelt und konnte des Vaters Mithilfe schon mehr entbehren. So wuchsen in der neuen dreiaktigen Opera buffa seine Kräfte; die einzelnen Stücke wurden, unter Berücksichtigung des Sängerpersonals und einzelner Orchestermitglieder, gewandter hingeschrieben und vielfach lebensvoller und zwangloser gestaltet. Mit Charakter und Formen der Arien, den Finalszenen, dem pulsierenden Orchester verharrte er auf dem Boden Piccinnis und anderer Buffo-Musiker der damaligen Zeit. Melodien und charakteristische Linien Piccinnis, Traettas, Majos, Anfossis und anderer Italiener flossen zusammen mit solchen aus der österreichischen Liedmusik. Unter der Anregung Anfossis beutete Wolfgang nun die im Tempo verschiedene, zweiteilige Arie stärker aus, die er schon früher verwandt hatte, und erarbeitete sich damit einen Rahmen, der ihm bis in die Wiener Meisterzeit brauchbar erschien. Die Lebhaftigkeit und Beweglichkeit der italienischen Buffo-Musiker werden von ihm jedoch nicht erreicht, Karikatur und Satire nur gestreift und stellenweise verzeichnet. Wolfgang geht dagegen in dem Schwanke nicht auf. Seine Art des Herausholens wahrer Gefühle kommt jetzt deutlich in Sicht. Wenn die Hauptpersonen die Koketterie abstreifen und Lust und Schmerzen der echten Liebe ehrlich bekennen, wenn Violante, ein Abkömmling von Piccinnis Cecchina, die Tauben-Arie anstimmt und in der Waldszene in Schluchzen ausbricht, wenn Belfiore sich wieder zur Geliebten zurückwendet und Ramiros Hoffnungsgesang die sehnsuchtsvollen Septimen- und Nonenakkorde ausbreitet, dann steht Wolfgang mit seiner ganzen

Seele dahinter, durchwärt und adelt die Gestalten, daß ihrem Buffomasken zu Boden rollen und das Fastnachtsspiel mit einem Male zu Ende ist. Da läßt er Gestalten, wie sie später im „Figaro“ auftreten, ahnen und entfernt sich meilenweit von Anfossi und Genossen. Er übt in der Buffa die Seelenkunst der Seria und gibt der neuneapolitanischen Melodik über Christian Bach hinaus eine Zartheit, die sein eigenes Gut war. Außerdem zeigt sich ähnlich wie bei Piccinni, Anfossi und anderen sein Streben nach Szenenverbindung, das Einleitungssinfonie und Introduktion vereinigt, Accompagnati als Bindeglieder benutzt und einzelnen Melodien eine fast leitmotivische Rolle zuweist. Bedeutsam regt sich bereits seine dramatische Ader, weniger in den Arien und Accompagnati als vielmehr in dem langausgesponnenen Finale des ersten wie des zweiten Akts. Nach italienischem Muster fügt er in diesen eine Kette von Sätzen aneinander, die teils musikalischen Interessen dienen und innerhalb einzelner Abschnitte wie größerer Gruppen durch gleiche Themen und Orchestermotive zusammengebunden werden, oder auch wie im zweiten Finale stellenweise auf die rasch wechselnden dramatischen Situationen reagieren und diesen impulsiv folgen. Das sind schon Gebilde, welche einen erheblich größeren Bogen spannen als die Finale der „Finta semplice“, im Ensemble Individualisierungen versuchen und Leben entfachen, Vorstadien seines späteren Finale, die im Eifer des Arbeitens ins Sinfonische geraten und den Vokalsatz der italienischen Zeit wieder vergessen, aber ungemein entwicklungsfähige Keime in sich trugen. Hier wie in den tragischen Seria-Elementen, den beseelten und innig durchfühlten ernsten Gesängen, die aus dem Buffostil herausfielen, zuckten die „Genieflammen“ auf, die Schubart bestaunte. Das war eine Opera buffa, welche die bisherigen dramatischen Versuche Wolfgangs weit hinter sich ließ, schon seine eigene Wegrichtung in dieser Gattung erkennen ließ und dadurch von der typischen zeitgenössischen Buffaproduktion abzweigte. Gegenüber seinen Seria-Opern der italienischen Reisen offenbarte sie Wolfgangs von Natur aus näheres Verhältnis zum freieren und musikalisch

reicheren Wesen der Opera buffa. Was die Zeitgenossen an der „Finta giardiniera" stutzig machen und der Verbreitung des Stückes hinderlich sein mochte, waren wohl gerade diese „Genieflammen", die in einer bei der Buffa ungewohnten und ausgedehnten Weise auf das Innere der Hauptpersonen eigentümliche Lichter warfen und die Stileinheit der Buffa gefährdeten. Zu einer wirklichen Verschmelzung des Seria- und Buffastils fehlte Wolfgang noch die Kraft. Zur „Giocosa" der späteren Wiener Zeit war noch ein weiter Weg.

Aus dem Buffostrudel der „Finta giardiniera" versetzte der „Re pastore" (K. 208) in die Schäferpoesie des 18. Jahrhunderts. Mit ihm bekam Wolfgang wiederum ein bereits von zahlreichen Musikern komponiertes Feststück Metastasios in die Hand. Metastasios Dichtung war nach Art des „Ascanio in Alba" zu einer zweiaktigen dramatischen Serenade zusammengezogen, aus der jedoch mit Rücksicht auf die beschränkten Salzburger Verhältnisse der Wiener Chor- und Ballettapparat ausgeschieden war. Aminta, der Schäfer von königlicher Abkunft, hält der Geliebten Elisa die Treue, er will sogar der angebotenen Krone entsagen, als der Eroberer, Alexander der Große, von ihm die Preisgabe der Geliebten und die Vermählung mit der Prinzessin Tamiri fordert. Alexander wird jedoch schließlich von Amintas Tugenden bezwungen, vereinigt die Liebenden, gibt der Tamiri den Agenore zum Gatten und verleiht den beiden Jünglingen Königskronen. Wie im Mailänder Ascanio-Festspiel wählte Wolfgang hier knappere musikalische Formen, gegenüber der „Finta giardiniera" verzichtete er auf reichere dramatische Mittel, Accompagnati und Seccorezitative verlieren vollends ihre Bedeutung. Fäden ziehen sich zur Musik Anfossis, Vorklänge seiner Instrumentalstücke der nächsten Zeit stellen sich ein. Der pastorale Ton, teilweise mit neuneapolitanischen Mitteln ins Heroische gesteigert, ein die Wogen der Erregung und Leidenschaft mehr glättendes Musizieren tritt hervor, Rondos, konzertierende Abschnitte, in denen einzelne Streicher und Bläser, unter ihnen auch die englischen Hörner, beschäftigt sind, weisen in

die galante Richtung. Wenn Aminta seine treue Liebe bekräftigt:



oder Agenores unruhiger letzter Gesang anhebt, dann sehen wir wieder den jungen Musiker am Werke, welcher der Gärtnerin die zartinnigen Gesänge in den Mund legt, der mit dem Bläser-oktett als Salzburger Instrumentalmusiker Wirkungen erstrebt. Der „Re pastore" war keine Opera seria vom Schlage des „Lucio Silla", kein Stück von der Fülle der „Finta giardiniera", aber doch eine Gelegenheitsleistung, welche die fortschreitende Entwicklung ihres Autors kundgab und den erzbischöflichen Herrn wie die Festgäste aufhorchen lassen konnte.

Die selbständigen italienischen Arien (K. 209, 210, 217, 256, 255, 272), die Wolfgang in diesen Jahren nach dem „Re pastore" schrieb, dienten als Operneinlagen und Konzertstücke. Sie bewegen sich auf dem Boden der „Finta giardiniera" und des „Re pastore" und enthalten auch einzelne feinere Züge. Als bedeutendstes Stück erscheint die für Frau Duschek, eine Sängerin von außerordentlicher Vortragskunst, komponierte dramatische Szene „Ah, lo previdi" (K. 272). Wie in ihr die Andromeda den Rachegefühlen gegenüber dem Verräter, der Verzweiflung und wilden Leidenschaft Luft macht, die Singstimme das Äußerste an Erregtheit, Wucht und Kraft aufbietet, die chromatischen und fiebernden Oktaven des Orchesters niedersausen, dann die Erregung sich legt, weichere Stimmungen aufkommen und das Ganze verklingt, wie die Accompagnati und Cavatinen sich zusammenfügen, das zeigt die Vorbilder der großen Neapolitaner, eine Anlage und Bewältigung der Aufgaben, wie sie von Wolfgang in ähnlichen Fällen später nicht mehr überboten und nicht immer wieder erreicht wurden. Dieser Gesangmonolog steht auf der Höhe der Haffner-Serenade und des Jeunehomme-Konzerts, jener bedeutsamsten Instrumentalwerke Mozarts aus diesen fruchtbaren Salzburger Jahren.

Mit den „Serenaden" (K. 203, 204, 239, 101, 250, 286) und den „Divertimenti" (K. 187, 213, 240, 247, 251, 252, 253, 188, 270, 287, 289) wandte sich Wolfgang in eifriger und ausgedehnter Weise Instrumentalgattungen zu, die an den damaligen Höfen neben Sinfonie und Konzert lebhaft gepflegt wurden und zu denen er seit 1767 immer wieder einzelne Beiträge geliefert hatte. Diese beiden, voneinander nicht streng geschiedenen Gebiete der Serenade einerseits und der Cassation oder des Divertimento andrerseits, in deren Entwicklung die allmähliche Ausgestaltung der sinfonischen Teile und die zunehmende Beschränkung der Tanzsätze bestimmend waren, ergingen sich, was Besetzung, Satzzahl und Zusammengehörigkeit der einzelnen Abschnitte betrifft, in einer gewissen Freiheit, wenngleich die Serenade mehr der Sinfonie zuneigte und Cassation oder Divertimento sich mehr von dieser entfernten. Beiden ist die nahe Verwandtschaft mit „Concert" und älterer „Orchestersuite" gemeinsam, vor allem der Geist der Anmut und Liebenswürdigkeit, des Humors und der Freudigkeit, der die Sorgen des Lebens auf einige Stunden unterdrückt und das deutsche Bürgertum jener Zeit anschaulicher und treffender vor Augen führt als die vorgoethesche Literatur. Namentlich ins Divertimento floß auch ein Strom deutscher Volksmusik, den die Komponisten aus ihrer Stammesheimat herleiteten. Joseph Haydn bewegte sich auf diesem Boden, der Volks- und Kunstmusik zusammenbrachte, ebenso in Salzburg Michael Haydn und Vater Mozart, dessen „Nachtstücke" und „Dreißig große Serenaden, darinnen für verschiedene Instrumente Solos angebracht sind", heute nur mehr mit dem Namen überliefert sind. Wolfgangs Serenaden für Streicher und Bläser blieben wie bisher meist bei dem fünfsätzigen Typus, in dem die Menuetts, die Favorittänze der Werther- und Luisenzeit eine Rolle spielten, und dadurch eine Erweiterung zustande kam, daß ein zwei- oder dreisätziges Violinkonzert eingeschoben wurde. Der Solist trat nach dem ersten Orchester-Allegro aus dem Ensemble heraus und gab seine Kunst zum besten; nach Beendigung des „Concerts" nahm die eigentliche

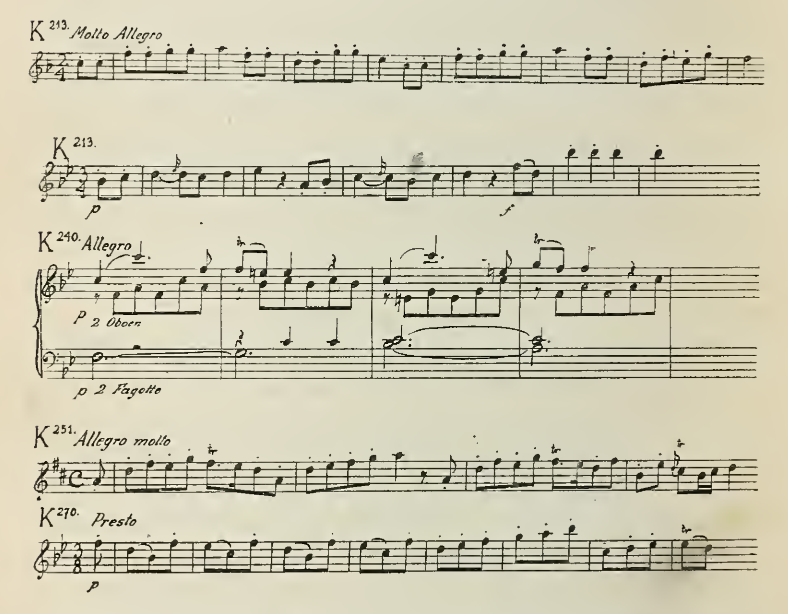
Serenade wieder ihren Fortgang. In den „Notturnos“ und sogenannten Nachtmusiken, deren Aufführungen in Salzburg gelegentlich ergötzliche Szenen des Ungeschicks vor den Fenstern der gefeierten Damen heraufbeschworen, konnte das Solokonzert auch wegfallen.

In diesen Rahmen spannte Wolfgang gleich zahlreichen zeitgenössischen deutschen Musikern die Welt des Frohsinns, der Grazie und Zärtlichkeit, die in schmeichelnden, schmachtenden und festlichen Melodien, konzertierenden Stimmen einzelner Geigen und Bläser, rhythmischen und klanglichen Reizen und ausgezierten Variationen lebte und Bilder der Werbung, Freundschaft und Geselligkeit zeigte. Töne einheimischer Volksmusik klingen wie bei Joseph Haydn treuherzig und anheimelnd an, die Echos üben ihre alterprobte Wirkung und rufen bis zu vier, einander abschattierende Orchestergruppen auf den Plan. Neben Marsch und Menuett sprechen gelegentlich auch noch Concerto grosso, Contredanse, Sarabande, Musette und Gavotte aus der Vergangenheit mit ein; die damals beliebten, auch von Joseph Haydn gepflegten eilenden Jagdszenen ziehen vorüber. Die Kontrapunktik wird zurückgedrängt, die Bedeutung der Schlußsätze zuweilen gemindert; die Durchführungen sind wie in Wolfgangs italienischer Zeit verschiedentlich mit neuen Ideen ausgestattet. Aber die Erinnerung an frühere Meister, an Schobert, an die Wiener Sinfoniker, an Joseph Haydn, war in Wolfgangs Serenaden nicht geschwunden. Er mischt Rondo- mit Sonaten- und Variationenform und gibt in jugendlichem Drang und Streben, sein Können in hellem Lichte zu zeigen, namentlich der für das Hochzeitsfest der Salzburger Bürgermeisterstochter Elisabeth Haffner im Juli 1776 geschriebenen Serenade (K. 250) teilweise eine Ausdehnung, eine Größe und eine innere Einheitlichkeit, die den Serenadenrahmen fast sprengt und auf die große Wiener Sinfonie abzielt. Und innerhalb dieser Arbeiten für die Salzburger Gesellschaft schwingt auch, am stärksten in der Haffnerserenade, sein Herz mit, jubelt der Dame des Freundes zu oder wirbt um sie, als wenn es um die eigene Braut

ginge, läßt aber auch unserenadenmäßig erregte Wallungen und verstohlen Tränen aufsteigen, die sich von der lichten und strahlenden Umgebung abheben.

Ein ähnliches Aussehen wie die Serenaden haben Wolfgangs Divertimenti. Auch in ihnen stoßen wir auf die Verbindung verschiedener Formen, auf neue Durchführungsgedanken, Variationen, konzertierende Abschnitte, auf die äußerste Beschränkung polyphoner Bildungen, auf französische Rhythmik und Galanteriekunst, ebenso namentlich in den für die Salzburger Gräfin Antonia Lodron um die Entstehungszeit der Haffnerserenade gearbeiteten Stücken (K. 247, 287) auf die sinfonische Wiener Schreibweise, eine starke Weitung einzelner Sätze sowie die Herstellung innerer Beziehungen, die auch die plötzliche Wiederkehr rezitativischer Monologe erlaubt. Die Klagen heben vorübergehend wieder an, Mollspiegelungen von Durmelodien treten auf. Aber diese Divertimenti nehmen doch auch eine andere Richtung, spalten sich deutlich in zwei Gruppen, von denen die eine mit ihrer ausschließlichen Bläserbesetzung, dem Gebrauch von fünf Trompeten und Pauken, festlichen Aufzügen und Tafeln des erzbischöflichen Hofes dienstbar war, während die andere mit ihrem von den Hörnern unterstützten und durch diese verfeinerten Streicherklang in ähnlicher Weise wie einzelne Serenaden zu Abend- und Nachtmusiken in Haus und Garten benutzt wurde. Gegenüber den Serenaden waren die Bläser-Divertimenti nur für eine einfache Besetzung bestimmt, die anderen konnten teilweise auch eine chorische Ausführung erfahren, mußten aber dort, wo die erste Geige oder deren Genossen dominierend und konzertierend auftraten, sich mehr auf eine kammermusikalische Behandlung beschränken. Die Divertimenti duldeten keine mehrteiligen Violinkonzerte als Einschiebsel; sie wechselten der Zahl nach zwischen drei und zehn Sätzen, die meist lose aneinander gereiht waren und nicht selten die knappsten Formen bewahrten, machten zuweilen mit der Beibehaltung gleicher Motive und Tonarten in allen Abschnitten sogar noch eine direkte Anleihe an die alte Orchersuite und vereinigten die Märsche, Me-

nuetts und Rondos der Serenaden mit Polonäsen und ländlerartigen Tänzen. Wie bei den Serenaden der Einfluß Joseph Haydns, so wird in den Divertimenti neben diesem mit der Thematik und Stimmung, dem Wechselspiel von Forte und Piano, den zusammenschließenden Codas das Vorbild Michael Haydns und der anderen Salzburger Musiker wirksam. In den Divertimenti konnte Wolfgang unter den günstigen Verhältnissen der Salzburger Hofkapelle seinen Bläsersatz experimentierend schulen und dessen Individualisierung weiterhin anstreben, vor allem aber die österreichischen Volksmelodien noch mannigfacher und offenkundiger durchklingen lassen. Mit Reiseerinnerungen französischer und italienischer Kunst verflocht sich deutsches Heimatgut:



Gleich den Serenaden waren auch die Divertimenti mit dem damaligen Gesellschaftswesen eng verknüpft und hoben es in eine künstlerische Sphäre. In ihren inspiriertesten Stücken, der Haffner-Serenade und den Lodron-Divertimenti, bildet diese an-

mutige Gelegenheitskunst einen Gradmesser für die Höhe von Wolfgangs damaliger instrumentaler Schaffenstätigkeit jenseits der Sinfonie und des Streichquartetts, für seine Art, diese Suitengattungen in Salzburg über Michael Haydn hinaus zu veredeln und in die Höhe zu ziehen. Der Freudenspender Mozart, über dem eine spätere Zeit vielfach den tiefernsten Künstler übersah, beglückte hier durch eine Grazie, Poesie und sinnliche Schönheit, den überschäumenden Reichtum galanter, amouröser Einfälle, die Verklärung des Alltags, und gelangte als Suitenkomponist bereits teilweise zu einer Meisterschaft, die er auf anderen Gebieten erst viel später erreichte. Diese Welt der Serenaden und Divertimenti durchlebte der junge Mann von zwanzig Jahren innerlich damals selbst, sie verscheuchte seine schmerzlichen Träume, ihr war er auch künstlerisch voll gewachsen. Die völlig freie Bewegung auf den verschlungenen, in alle Höhen und Tiefen der Seele führenden Pfaden, welche die Gmoll-Sinfonie von 1773 betreten hatte, setzte die späteren Erlebnisse und die künstlerische Reife voraus, die erst Paris und Wien Wolfgang gewinnen ließen. Für die lebensfreudigen, von Jugendfrische und Volkstümlichkeit erfüllten Teile späterer Werke aber blieben diese Serenaden und Divertimenti die unversiegbaren Quellen, aus denen er immer wieder in vollen Zügen Motive und Stimmungen schöpfte.

In den Serenaden und Divertimenti dieser Jahre, vornehmlich den eingeschobenen Konzerten, machte sich die nunmehrige intensive Beschäftigung Wolfgangs mit dem Violinspiel fühlbar, für das er in dem Verfasser der „gründlichen Violinschule" einen weitgesuchten Lehrmeister hatte. Im Oktober 1777 schrieb Vater Leopold an den Sohn: „. . . Du weißt selbst nicht wie gut Du Violin spielst, wenn Du nur Dir Ehre geben und mit Figur, Herzhaftigkeit und Geist spielen willst, ja so, als wärst Du der erste Violinspieler in Europa. Du darfst gar nicht nachlässig spielen, aus närrischer Einbildung als glaubte man, Du hieltest Dich für einen großen Spieler, da manche nicht einmal wissen, daß Du Violin spielest und Du von Deiner Kindheit an als Clavierist

bekannt bist, woher soll also der Stoff zu dieser Einbildung und Vermutung kommen? — — Zwei Worte: Ich bitte vorhinein um Vergebung, ich bin kein Violinspieler: Dann mit Geist gespielt, das setzt Dich über alles hinweg. O wie manchmal wirst Du einen Violinspieler, der hochgeschätzt wird, hören, mit dem Du Mitleiden haben wirst." Bei den Aufführungen der Serenaden und Divertimenti war Wolfgang meist selbst beteiligt, hatte deren Geigenparte für sich selbst hergerichtet, in seiner Abwesenheit vertraten ihn Kollegen des Vaters. Sein Eifer für das Violinspiel äußerte sich jetzt auch darin, daß er auch außerhalb der Serenaden eigene Violinkonzerte schrieb und das neue Gebiet in dem einen Jahre 1775 gleich mit fünf Werken bebaute, denen er zwei Jahre später, vielleicht für die beabsichtigte neue Reise, noch ein sechstes Konzert in Ddur anschloß. Im Gegensatz zu manchen späteren Musikern kehrte er sich erst, als er das Instrument praktisch genau kannte, dem Violinkonzert zu. In diesen sechs dreisätzigen Violinkonzerten (K. 207, 211, 216, 218, 219, 271 a), die aus Entgegenkommen für die Spieler die einfachen Kreuztonarten bevorzugen, verharrte Wolfgang mit der Auffassung des Konzertbegriffs bei dem Stil seines Klavierkonzerts von 1773, erhob er aber auch die Überordnung des Soloinstruments zum maßgebenden Prinzip. Der Musiker, der beim Klavierkonzert von Christian Bach ausgegangen war, geriet beim Violinkonzert leicht in die Nähe der französischen Geigerschule. Auf der einen Seite finden sich breite Gesangssätze des Solisten, Dialoge zwischen diesem und dem Orchester, italienisches Lagen- und Bogenspiel nach der Praxis Tartinis und Nardinis, auf der anderen französische Airs und Romanzen, geschickt organisierte Rondeaux, virtuose, zu Oktavensprüngen und höchsten Tönen ausholende Glanzleistungen. Vor der übermäßigen Ausdehnung des virtuosen Elements hatte wohl der Vater gewarnt. „Ich bin halt kein Liebhaber von den erschrecklichen Geschwindigkeiten", schrieb dieser später im Hinblick auf die „Lollische Manier", „wo man nur kaum mit dem halben Tone der Violine alles herausbringen und so zu sagen mit dem Bogen

kaum die Geige berühren und fast in Lüften spielen muß". Violinkonzerte von Lolli, Misliveczek und des Zweibrückener Konzertmeisters Ernst Eichner mag Wolfgang damals vorgenommen oder während des Münchener Aufenthalts in die Hände bekommen haben. Wie in den Serenaden und Divertimenti sprudeln in Wolfgangs Violinkonzerten die motivischen Einfälle hervor, neben den thematischen Verarbeitungen finden sich phantasieartige Durchführungen; die letzten Konzerte erreichen eine höhere Stufe als die früheren. Wie in den Serenaden und Divertimenti bricht der Wiener Ton, der volkstümliche Geist der Heimat durch, und verschwinden auch nicht träumerische, melancholische und herbe Züge, welche den Sätzen plötzlich eine andere Wendung geben. Aus dem Wiener Kavaliersrock schaut deutlich der Salzburger hervor, der galante Musiker kann auch hier nicht seine Natur verleugnen. Wie in den Serenaden und Divertimenti, den eingeschobenen Violinkonzerten gießt Wolfgang aber auch über die langsamen Sätze seiner Violinkonzerte die Poesie und Sehnsucht eines jugendlichen, wundersam aufblühenden Gemütes aus. Der Vater, dem im kantablen Satze „starke Abstöße und allegro-Possen" zuwider waren und die „Schönheit, Reinigkeit, Gleichheit des Tones", der „singbare Geschmack" eines Nardini im Violinspiel über alles galt, mag auf diese Gestaltung der langsamen Mittelsätze eingewirkt haben. In den buntscheckigen, auf Verblüffung berechneten Schlußrondos, in jenen Mischungen von Menuett und Sonatensatz mit den Rondoformen und den Intermezzi nach „Straßburger" Art oder à la hongroise läßt Wolfgang seinem jugendlichen Übermut freien Lauf. Im Adur-Konzert steht der junge Künstler der Haffner-Serenade und der beiden Lodron-Divertimenti vor uns. Das letzte Ddur-Konzert schlägt hinsichtlich der Dialoganſätze von Solo und Orchester sowie der Verinnerlichung der Figuration einen neuen Weg ein. Es ist zu beklagen, daß das geringe Interesse, das Wolfgang bald gegenüber dem Violinsolospiel an den Tag legte, die Entstehung weiterer Violinkonzerte verhindert hat. Die „Violine hängt am Nagel", muß schon bald der Vater zu seinem

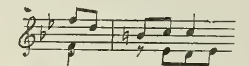
Leidwesen feststellen. Die Sologeige blieb aus Wolfgangs Instrumentalkonzert fortan ausgeschlossen.

Gleich der Sologeige bedachte Wolfgang auch sein Lieblingsinstrument, das Klavier, mit neuen Kompositionen. Als Konzert-Soloinstrument und als führende Stimme der Sonaten mit Accompagnement hatte er das Klavier bei seinen Arbeiten seit der Weltreise schon verschiedentlich berücksichtigt. Reine Klaviersonaten zu zwei Händen hatte er aber bis jetzt auffallenderweise aufgeschoben, vielleicht weil die anderen Instrumentalgattungen ihn damals mehr fesselten und die Nachfrage nach diesen in Salzburg eine stärkere war. Immerhin mögen manche Stücke dieser Art aus jenen Jahren heute verloren sein. Als erste vollständig erhaltene Klaviersonaten Wolfgangs ohne Accompagnement ist eine Serie von dreisätzigen Stücken auf uns gekommen, die nach dem damaligen und auch von Wolfgang selbst schon wiederholt geübten Brauche sechs Sonaten (K. 279—284) vereinigte und während des Münchener Aufenthalts von 1775 dem Baron Dürnitz auf dessen Wunsch abgeliefert wurde. Wie die Violinkonzerte auf Wolfgangs Violinspiel, werfen diese sechs Sonaten auf sein damaliges Klavierspiel ein helles Licht. Die „schweren" Stücke, wie sie Wolfgang selbst bezeichnete, verlangten, um ihre volle Wirkung zu tun, schon einen gewandten Spieler, der über eine brillierende, ausgefeilte Technik verfügte. Gerne hat sie Wolfgang in den nächsten Jahren immer wieder hervorgeholt und auswendig gespielt. Heute fristen sie im musikalischen Unterricht vielfach ein bedauernswertes Dasein und geben von Wolfgangs Klavierkunst nur eine einseitige Vorstellung. Auch in ihnen steigen vorübergehend dunkle Wolken auf, aber das entscheidende Wort sprechen doch die leichten, graziösen und verträumten Melodien, die in ein schillerndes Modegewand von Läufen, Arpeggien, Trillern und Verzierungen gekleidet sind. Der jugendliche Schwärmer sitzt am Klavier, der die Klavierstücke des Vaters kennt, heimatliche Liedchen vor sich hinsummt und mit verschiedenen Lichterchen versieht, die Klavierkunst Joseph Haydns in gearbei-

teten Durchführungen, Schlußsätzen, Partikeln und Eigentümlichkeiten des Klaviersatzes übernimmt. Aber zugleich wurde namentlich der letzten Sonate eine starke Dosis französischen Parfüms beigemischt. Im ersten Satz erscheint als Durchführung eine Improvisation von der Art Schoberts, im Mittelsatz ein „Rondeau en Polonaise“, als Schlußsatz dient ein Thema mit zwölf Variationen, die virtuos ausgestaltet und gegenüber den kurz vorher geschriebenen und auf späteren Reisen als Paradestück gespielten zwölf Variationen über ein Menuett von Fischer (K. 179) stellenweise schon etwas freier und poetischer behandelt sind. Wir finden die „geflügelte Geschwindigkeit und Anmut", den „spielenden Witz in den Passaggen", das „gewisse Gemälde von Empfindungen", wie sie an Beeckés Klaviermusik von Schubart gerühmt wurden. Die Terzengänge und Tippbässe, die auf demselben Tone verweilenden Staccati, die dynamischen Schattierungen, Sequenzen und Bindungen, zierliche Ornamente und Läufe, die den dünnen Klaviersatz beleben und für das Hammerklavier einstellen, ohne ihn von Grund aus zu ändern, könnten durch das Vorbild Beeckés hervorgerufen sein. Und mit den Variationen folgte Wolfgang dem Modegeschmack der damaligen französischen Salons, über deren Musizieren Beecké aus Paris berichten konnte: „je n'ai rien joué que sur les thèmes, que l'on m'avait donné.“ Spätere Generationen sind gerade über diese Gattung galanter Klavierkunst des 18. Jahrhunderts rasch hinweggegangen.

Der junge Künstler der Haffnerserenade, der beiden Lodron-Divertimenti und des Adur-Violinkonzerts zeigte sich auf dem Gebiete der Klaviermusik damals weniger in diesen Dürnitzsonaten, als vielmehr in den vier Klavierkonzerten (K. 238, 242, 246, 271), die in diese Jahre fallen. Das erste hat Wolfgang für sich selbst geschrieben, das zweite für drei Klaviere den Lodronschen Damen zugeeignet, das dritte war der Gräfin von Lützow, das letzte der Mademoiselle Jeunehomme zugedacht. Gemeinsam mit den Dürnitzsonaten standen diese Klavierkonzerte bald auf seinem Vortragsprogramm. Hinsichtlich der eingeschobenen

Kadenzen, die Wolfgang wohl aus Rücksicht auf die Spielerinnen hier öfters ausschrieb, gewähren sie einen Blick in seine eigene improvisatorische Kadenzbehandlung. Auf dem Erstling von 1773 bauen sie weiter, mit den ein Jahr vorher entstandenen Violinkonzerten schwanken sie in der Auffassung des Konzertbegriffs, den Durchführungen, und bringen heimatliche volkstümliche Klänge, verträumte und nachdenkliche Melodien, Schlußrondos mit Einschaltungen. Dem Notturno für vier Orchester steht hier ein Tripelkonzert gegenüber. Beecké und die französische Klavierspielerin waren es vielleicht, die auf den Klaviersatz, die Terzengänge und Trillerketten, die rezitativischen Einsprüche einwirkten. Christian Bachs neue Klavierkonzerte, die um 1775 erschienen, ließen sein Augenmerk auch wieder auf seinen alten Londoner Meister richten und ihn dessen Melodieblüten, Diskantabschnitte und Triolenkränze aufnehmen. Wie er aber jetzt das Klavierkonzert beherrscht, im ersten Satze des Jeunehomme-Werkes in Es dur ein Motiv aus Christian Bachs 4. B dur-Konzert:



herausgreift und aus diesem Keime eine weitgeschwungene Melodie entwickelt, läßt ersehen, welche schöpferische Kraft Wolfgang damals bereits eigen war. Und im zweiten C moll-Satze dieses Konzerts zieht plötzlich der Schatten Glucks herauf, der mit klagenden, die Verzweiflung kaum niederhaltenden Tönen die galante Gesellschaft an die Schicksalsstunde mahnt, aber bei ihr (im dritten Satze) ein sorgloses Lachen erntet. Dieses Jeunehomme-Konzert gelangte auf die Stufe der Haffnerserenade und der Lodrondivertimenti.

Ein Hauch galanten Geistes drang auch in die Kirchenmusik dieser drei Jahre. Die erste der sieben Messen (K. 194, 220, 262, 257, 259, 258, 275) hält sich in der Anlage und Kontrapunktik noch in der Nähe des F dur-Werkes, aber die andern entfernen sich von diesem mehr und mehr, ersetzen vielfach das poly-

phone Gewebe durch homophone Teile und streben vor allem nach Anmut und gefälligem Reiz, die an frühere Kirchenstücke Wolfgangs erinnern und einer liturgischen Auffassung widersprechen. Der Wille des erzbischöflichen Herrn veranlaßte wieder die Knappheit und Einfachheit der einzelnen Abschnitte, über die sich die vielleicht für St. Peter geschriebene Solemnis in C (K. 262) hinwegsetzt, ferner die Beschränkung des Sologesangs, den festlichen Glanz der Trompeten und Pauken. Die äußere Gebundenheit in der Messenkomposition auf der einen Seite, die Neigung zur galanten Kunst auf der anderen trieben Wolfgang von der Fdur-Messe ab in ein anderes Fahrwasser, bis er mit der C dur Messe (K. 258) wieder den Weg zur Polyphonie suchte. Neben diesen Messen zeigt das für München komponierte und später dem Padre Martini übersandte Misericordias Domini-Offertorium mit dem Eberlinschen zweiten Thema (K. 222) eine durchgeführte instrumentalkontrapunktische Arbeit, während die Sakramentslitanei (K. 243) noch über ihre Vorläuferin von 1772 hinaus den Solisten größere Sätze gestattet und das Venite populi-Offertorium (K. 260) mit dem Notturno und Tripelkonzert Michael Haydns Echospiel pflegt. Auch in diesen Stücken fehlen wie in den Messen nicht Teile von besonderer liturgischer Eingebung, so zum Beispiel die von den Sopranen über den vollen Harmonien der Bläser und gedämpften Bratschen als Cantus firmus intonierte Choralmelodie des Pange lingua im Viaticum der Litanei, aber vielfach wird auch in ihnen durch die Ausdrucksweise der kirchliche Charakter gefährdet. Eine innerlich stärkere, persönliche Anteilnahme Wolfgangs verraten die beiden Marienstücke (K. 273, 277) vom Herbst 1777. Es ist für jene Jahre Wolfgangs bezeichnend, daß der ritterliche Sänger der Liebe und Freundschaft, galanten Lebens und Strebens gerade für den Marienkultus jetzt besonders tiefe Töne zarter Anmut, andachtsvoller Schlichtheit und Inbrunst fand, die mit einzelnen Benedictus-Stellen der Messen das „Ave verum“ vorausahnen lassen. Wolfgang kniet vor der Himmelskönigin und trägt in rührender Weise seine Bitten vor: Sancta

Maria, tu pia me pedibus tuis advolutum recipe, in vita protege, in mortis discrimine defende. Seine Frömmigkeit läßt die Zweifel der Erde nicht aufkommen und blickt gläubig in den Himmel.

Als Einlagen für Salzburger Messen steuerte Wolfgang auch jetzt wieder Triosonatensätze (K. 212, 224, 225, 244, 245, 274, 278) bei, in denen teilweise der Orgelpart zu einer selbständigeren Beteiligung herangezogen wird, für Tanzfeste lieferte er vier Kontratänze (K. 267), wohl für seinen Münchner Bekannten, den Baron Dürnitz, der ein Fagottbläser war, das Fagottkonzert (K. 191) und die Sonate für Fagott und Violoncell (K. 292). Sein erstes, dreisätziges Trio für Klavier, Violine und Cello (K. 254), das später von Wolfgang und den Seinigen gerne gespielt wurde, steht mit der Behandlung des Klavier- und Violinparts auf dem Boden des heranwachsenden modernen Klaviertrios, wenn auch die Continuobehandlung des Cello noch an die ältere Art Vater Leopolds und des jungen Joseph Haydn gemahnt.

Vier und ein halb Jahre waren es, die Wolfgang nach den drei Italienfahrten, abgesehen von den Abstechern nach Wien und München, in der Salzburger Heimat zubrachte. In diesen Jahren entfaltete er eine künstlerische Produktivität, die frühere Schaffensperioden an Ausdehnung zeitweise weit übertraf und mit einem Ergebnis von nicht weniger als an hundert großen und kleineren Werken abschloß. Diese zahlreichen Arbeiten, die schon zur bloßen Niederschrift an Fleiß und Zeit hohe Anforderungen stellten und nur bei einer außerordentlichen Leichtigkeit des Hervorbringens und Gestaltens innerhalb dieser wenigen Jahre vollendet werden konnten, erstreckten sich auf die verschiedensten Gebiete vom kleinen Menuett bis zur Serenade und Sinfonie, von der Arie zur Messe und dreiaktigen Oper, und bedeuteten für Wolfgang eine überaus wertvolle Schulung in mannigfachen, auch bisher von ihm noch nicht gepflegten, älteren und modernen Kunstformen. Nach wie vor gewannen bestimmte, ihm zusagende Vorbilder, unter ihnen Joseph

Haydn, auf ihn Einfluß. Der reflektierende Zug des Experimentierens, die Art, kühlen Witz in warmes Gefühl umzuwandeln, traten in erhöhtem Maße in Erscheinung. Mit den zunehmenden Lebensjahren und den technischen Erfahrungen, die er nicht zuletzt den sofortigen Aufführungen seiner Kompositionen in der Salzburger Hofmusik verdankte, wuchsen Erfindungs- und Gestaltungskräfte, die bereits Werke von erstaunlicher Reife und Selbständigkeit zustandekommen ließen und neben Stücken, die leichter wogen und die Aufgaben noch nicht bewältigten, schon den werdenden Meister erkennen ließen. Der junge Opernkomponist verrät bereits seine besondere Begabung für die Buffa. Manche seiner instrumentalen Arbeiten aus den Salzburger Lehrjahren könnten mit Erfolg in unser heutiges Musikleben wieder eingeführt werden. Während sich in Wolfgangs Innerem starke Wandlungen vollzogen, dämonische Leidenschaftlichkeit die Schranken zu sprengen drohte und dann liebenswürdige Anmut und Lebensfreude zarte Schleier lyrischer Schönheit woben, ließ seine äußere Gestalt kaum etwas von dem ahnen, was in ihr steckte und vorging.

Der schmächtige, kleine zwanzigjährige Musiker mit der blaßen Gesichtsfarbe, den blauen, kurzsichtigen Augen und blondbraunen Haaren, der großen Nase, der auffallenden Ohrbildung und den kleinen Händen, an dessen Körper die steten Geistesanstrengungen und Krankheiten sowie die vom Vater beklagten geringen Bewegungen in freier Natur allerdings nicht ganz spurlos vorüber gegangen waren, schritt nun ohne den väterlichen Mentor hinaus in die weite Welt.

10. Die Wanderjahre. München und Augsburg (Herbst 1777)

Am Morgen des 23. September 1777 früh um sechs Uhr herrschte vor dem Hause am Hannibalplatz, wohin die Familie Mozart von der Getreidegasse übergesiedelt war, ein geschäftiges Treiben. Ein Wagen stand bereit zur Abfahrt. Der Postillon schirrt die Pferde, Gepäck, Kleidung und Notenhefte werden aufgeladen. Vater Leopold läuft hin und her, um da und dort nach dem Rechten zu sehen. Wichtiges soll nicht vergessen, das Gepäck praktisch untergebracht werden. Nicht ein vazierender Musikant geht auf die Walze. Im Taumel findet Vater Leopold nicht mehr die Zeit, der Gattin Abschiedsworte zu sagen und dem Sohne den väterlichen Segen auf den Weg zu geben. Während er im Hause nachsieht, sitzen Frau Mozart und Wolfgang schon im Wagen, unerwartet rasch ziehen die Pferde an und hinaus geht es durchs Thor auf die Münchener Straße. Vater Leopold und das Nannerl eilen rasch zum Fenster, um den Reisenden nachzuwinken, aber ein unglücklicher Zufall verwehrt ihnen die letzten Grüße. Vom Trennungsschmerz überwältigt legt sich die Tochter zu Bett, Vater Leopold geht in sein Zimmer, spricht ein Gebet und nimmt ein Buch zur Hand.

Nun ist er allein, getrennt von der Gattin und dem Sohne. Er sinnt nach über die Vorfälle der letzten Monate und darüber, was die Zukunft bringen kann. Wiederum wollte er den Sohn begleiten und ihm mit Rat und Tat beistehen. Er hatte ein Urlaubsgesuch unterbreitet, das jedoch vom Erzbischof, dem es unsympathisch war, daß seine Beamten „ins Betteln herumreisen", abgeschlagen worden war. Dann hatte Vater Leopold Wolfgang eine Bittschrift einreichen lassen: „Die Eltern bemühen sich, ihre Kinder in den Stand zu setzen, ihr Brot für sich selbst gewinnen zu können: und das sind sie ihrem eigenen und dem Nutzen des Staats schuldig. Je mehr die Kinder von Gott Talente erhalten haben;

je mehr sind sie verbunden Gebrauch davon zu machen, um ihre eigene und ihrer Eltern Umstände zu verbessern, ihren Eltern beizustehen, und für ihr eigenes Fortkommen und für die Zukunft zu sorgen. Diesen Talentenwucher lehrt uns das Evangelium. Ich bin demnach vor Gott in meinem Gewissen schuldig meinem Vater, der alle seine Stunden onermüdet auf meine Erziehung verwendet, nach meinen Kräften dankbar zu sein, ihm die Bürde zu erleichtern, und nun für mich und dann auch für meine Schwester zu sorgen, für die es mir leid wäre, daß sie so viele Stunden beim Flügel sollte zugebracht haben, ohne nützlichen Gebrauch davon zu machen." Und Erzbischof Hieronymus, dem diese Bezugnahme auf das Evangelium merkwürdig erscheinen mochte, hatte dem jungen Konzertmeister die gewünschte Entlassung erteilt. Wolfgang mußte nach des Vaters Ansicht aus der Salzburger Enge heraus, um nicht in seiner freien Entwicklung gehemmt zu sein. Er konnte draußen noch viel lernen und sich außerdem Aussichten auf eine angesehene, seiner Begabung entsprechende Stellung eröffnen. Der erzbischöfliche Herr unterschied, wie Vater Leopold meinte, nicht das Genie von den Talenten. So sollte denn die Gattin dem Sohne zur Seite stehen und die Reise mitmachen. Gewiß konnte sie hierbei den Gatten nicht ersetzen, aber doch immerhin helfend eingreifen. Vater Leopold selbst hatte die Reise vorbereitet, Empfehlungsbriefe vorausgesandt, mit dem Sohne die Vortragsstücke ausgewählt und französische Sprachstudien getrieben. Gerne opferte er Behaglichkeit und Ruhe, sein eigenes Glück und die ersparten Groschen dem Wohle und der Zukunft des Sohnes.

Wolfgang aber fuhr mit der Mutter freudig und voll Hoffnungen gegen München. Er fühlte sich jetzt frei und selbständig, „von der (erzbischöflichen) Chikane weg", durch die Mutter in seinem Schalten kaum beengt, wie ein Studiosus, der zum ersten Male auf eigene Faust eine Vakanzreise unternimmt. „Viviamo come i Principi . . . ich bin der andere Papa. . ich sitze da wie ein Prinz." In kindlicher Zuversicht sieht er die Welt in rosigen Farben vor sich

liegen; mangels reichlicherer Lebenserfahrung und eines geschulten Blicks für praktische Verhältnisse wähnt er sich ihr in argloser Offenheit hingeben zu können. Nach seinen bisherigen künstlerischen Leistungen glaubt er ein Anrecht auf Anerkennung und Förderung zu haben. Nie mehr hofft er in den Salzburger Hofdienst zurückkehren zu müssen. So zieht er mit der Mutter am 24. September in der bayrischen Hauptstadt ein, in der er vor fast drei Jahren seine „Finta giardiniera" zur ersten Aufführung gebracht hatte. Er begrüßt alte und neue Münchener Bekannte aus Adels-, Bürger- und Künstlerkreisen, unter letzteren den einflußreichen Violoncellisten Franz Xaver Woczitka. Mit innigem Mitleid und banger Furcht besucht er den von einer venerischen Krankheit heimgesuchten Misliveczek. Mit Freuden hört er auf der Münchener Singspielbühne der Michelschen Theatertruppe eine deutsche Bearbeitung der „Pescatrice" Piccinnis, Begeisterung erfaßt ihn, als er dabei an eine deutsche Nationaloper denkt, der er selbst aufhelfen könnte: „Und wie würde ich erst beliebt werden, wenn ich der teutschen Nationalbühne in der Musik emporhälfe? und das würde durch mich gewiß geschehen." Hier keimte in ihm der Plan auf, ein Nationalsingspiel zu schreiben. Er betätigt sich in den musikalischen Zirkeln der Stadt auf dem Klavier und der Violine sowie im Ensemble, improvisiert und spielt eigene Werke aus den letzten Salzburger Jahren: „Beim Graf Salern spielte ich die drei Täge durch viel Sachen von Kopf, dann die zwei Cassationen für die Gräfin, und die Finalmusik mit dem Rondeau auf die letzt, auswendig. Sie können sich nicht einbilden, was der Graf Salern für eine Freude hatte." Mit der Geheimrätin Branca spricht er französisch. Woczitka führt ihn zum Kurfürsten Maximilian. Nun soll sich sein Schicksal entscheiden, und offen trägt der Komponist der „Finta giardiniera" den Wunsch vor, in die kurfürstlichen Hofdienste aufgenommen zu werden: „Ich bin schon dreimal in Italien gewesen, habe drei Opern geschrieben. . . Ich versichere Euer Durchlaucht, ich würde München gewiß Ehre machen." Und der Kurfürst entgegnete: „Ja mein liebes Kind, es ist keine

Vakatur da, mir ist leid." Wolfgangs Traumschlösser stürzen zusammen. Er sieht sich behandelt wie ein Anfänger, der noch keine Leistungen hinter sich hatte, und muß zu seiner Überraschung erkennen, daß seine Mailänder Erfolge bereits vergessen waren. Wie ein unerbittliches Fugenthema sollte diese Abfertigung durch die ganze weitere Reise klingen. Nach diesen Erfahrungen am Hofe stützte sich nun Wolfgang mit der Mutter auf gut gemeinte Zukunftsprojekte Münchener Freunde, auf Opernaussichten in Neapel und Venedig. Aber neue Enttäuschungen folgten. Mutter und Sohn können sich jetzt den dringenden Aufforderungen Vater Leopolds zur Abreise nicht mehr länger widersetzen, und so verließen beide am 11. Oktober München, um am gleichen Tage spät abends in Augsburg einzutreffen.

Über seine Heimatstadt, in der Wolfgang schon als Wunderkind aufgetreten war, schrieb Vater Leopold damals die Worte: „So oft ich an deine Reise nach Augsburg dachte, eben so oft fielen mir Wielands Abderiten ein: man muß doch, was man im Lesen für ein pures Ideal hält, Gelegenheit bekommen in natura zu sehen." Und Wolfgang sah „in natura" den „regierenden Schellenkönig", den Stadtpfleger von Langenmantel, ferner den musikalischen Stadtheiligen, den Komponisten Friedrich Hartmann Graf, die auf strengste Parität erpichten katholischen und evangelischen Patrizier, die für ihre Kirchturmspolitik vom bayerischen Kurfürsten durch die Absperrung des Lechs einen kräftigen Denkzettel erhalten hatten und in ihrer Knauserei bei Akademien nicht gut bei „Cassa" waren. Er trat in das von Rauch geschwängerte Kaffeehaus, in dem er sich in die Türkei versetzt fühlte. Mit Bereitwilligkeit gab er als Künstler in den Patrizierhäusern und Klosterstuben sein Bestes; zu seiner Verwunderung mußte er aber jetzt zum ersten Male die Erfahrung machen, welche Schwierigkeiten die Veranstaltung eines bezahlten Konzerts in einer fremden Stadt bereitete. Wofür des Vaters Gewandtheit auf den früheren Reisen gesorgt hatte, das fiel ihm nun selbst zu. Das Konzert kam schließlich am 22. Oktober zustande und erzielte einen Erfolg.

„Graf Wolfeck lief immer im Saal herum und sagte: so hab ich mein Lebetag nichts gehört," — aber der Reingewinn betrug nur etwas über 70 Gulden. Unbemerkt wohnte auch Melchior Grimm, der sich auf der Durchreise befand, dem Konzert bei.

Was Wolfgang in Augsburg hielt, war weder die Stadt noch sein Konzert, sondern der Verkehr mit Johann Andreas Stein und dem „Bäsle" Maria Anna Thekla Mozart. Der junge eifrige Klavierkomponist, der schon als Wunderkind in Paris der Hammerklavierkunst Schoberts gelauscht und zuletzt die galanten Dürnitz-Sonaten geschrieben hatte, mußte ein besonderes Interesse an neuen Verbesserungen und Möglichkeiten seines Lieblingsinstruments nehmen und stieß hier nun in dem Silbermannschüler Stein, dem Erfinder der deutschen Auslösungsmechanik, auf einen Künstler des modernen Klavierbaus, der wie ein mittelalterlicher Meister mit eigener Hand an seinen Instrumenten liebevoll arbeitete und zugleich ein tüchtiger Musiker war. Fleißig benützte Wolfgang dessen Instrumente: „ich habe hier und in München schon alle meine sechs Sonaten recht oft auswendig gespielt ... die letzte ex D kommt auf die Pianoforte vom Stein unvergleichlich heraus"; auch pflegte er mit ihm einen lebhaften Gedankenaustausch. Zu der von Stein erbauten, mit 43 Registern ausgestatteten Orgel der Barfüßerkirche fand er ebenfalls den Weg. Das Klavierspiel von Steins achtjähriger Tochter Nannette, der späteren Gattin Streichers, des einstigen Karlsschulfreundes Schillers und nachmaligen Inhabers der berühmten Wiener Klavierfirma, unterzog er einer etwas boshaften Kritik, verhöhnte die affektierten Bewegungen wie die mangelhafte Geläufigkeit und bemühte sich vor allem, den Vater Stein von der Begeisterung für Beeckés Klavierspiel abzubringen. Fesselten ihn bei Stein die modernen Hammerklaviere und die musikalischen Fachgespräche, so war im Hause des Onkels, des Augsburger Buchbinders Alois Mozart, das achtzehnjährige „Bäsle" der Magnet, der ihn anzog. Nicht eine aufblühende Mädchenschönheit trat ihm entgegen und läßt sein Herz erglühen: die frische Munterkeit und ungeschminkte

Derbheit der Cousine, die mit albernen Scherzen und kräftigen Ausdrücken nicht sparte, rührt an einen Stammeszug seiner Heimat und ruft seine Sinne wach. In die unflätigsten Beschreibungen, welche die damalige Zeit freilich wesentlich milder als die spätere beurteilte, mischt er kirchliche Gebetsformeln und Klopstocksche Lyrik; nach den freundlichen Einladungen aus Goethes Götz von Berlichingen seufzt er „Dein süßes Bild, o Bäschen, schwebt stets um meinen Blick" und unterhält mit solchen Scherzen auch noch in den nächsten Jahren sein „liebstes, bestes, schönstes, liebenswürdigstes, reizendstes Violoncellchen". Wolfgang zeigt sich da in diesen Bäslebriefen von einer an ihm bisher ungewohnten Seite; das tolle Treiben im Hause der Augsburger Verwandten bildete für seine Natur nach den Nervenanstrengungen der letzten Salzburger Jahre einen wohltätigen, natürlichen Ausgleich. Mochte beim „Violoncellchen" die Neigung auch tiefer gehen und Hoffnungen auf die Zukunft erwecken, bei Wolfgang kühlte sie bald merklich ab. An eine spätere eheliche Verbindung mit der Cousine dachte Wolfgang wohl auch während seines Augsburger Aufenthalts nicht, für übermütige Streiche war sie ihm aber auch noch in den nächsten Jahren eine willkommene Partnerin. Den Abschied der beiden jungen Leute verulkte Vater Leopold in Salzburg auf einer Schießscheibe, die er dem Sohne folgendermaßen beschrieb: „Die Scheibe war allerliebst. Eine Augspurgerin stand rechter Hand und präsentierte einem jungen Menschen, der Stiefl anhatte und reisefertig war, einen Reisebuschen, in der anderen Hand hatte sie ein erstaunlich auf dem Boden nachschleppendes Leinlach, womit sie die weinenden Augen abtrocknete. Der Chapeau hatte auch ein dergleichen Leinlach, tat das nämliche und hielt in der anderen Hand seinen Hut. Auf dem das Centrum war, weil es leichter zu sehen war als auf dem Reisebusch. Oben stand geschrieben: Adieu mein Jungfer Baas! — Adieu mein lieber Vetter! Ich wünsch zur Reise Glück, Gesundheit, schönes Wetter. Wir haben 14 Täg recht fröhlich hingebracht. Das ists, was beiderseits den

Abschied traurig macht. Verhaßtes Schicksal! – ach! – ich sah Sie kaum erscheinen; so sind Sie wieder weg! – wer sollte nun nicht weinen? – "

Das „verhaßte Schicksal" führte aber Wolfgang mit der Mutter am 26. Oktober über Donauwörth und Nördlingen an den Hof des Fürsten Kraft Ernst von Öttingen-Wallerstein. Dieser Fürst hatte seit seinem 1773 erfolgten Regierungsantritt in Wallerstein eine Hofkapelle ins Leben gerufen, die tüchtige Musiker wie Fiala, Janitsch und Reicha zu ihren Mitgliedern zählte und unter Anton Rosettis Leitung den modernen Mannheimer Orchestervortrag pflegte. Beecké war am Hofe persona gratissima. Wolfgang hatte schon als Wunderkind den liebenswürdigen Fürsten in Neapel kennengelernt und gedachte jetzt auf der Durchreise sich ihm vorzustellen. Jedoch Kraft Ernst war damals durch den Tod seiner Gemahlin in tiefe Trauer versetzt und musikalischen Aufführungen abgeneigt, die meisten Mitglieder der Hofmusik waren auf Urlaub. So blieb Wolfgang in Hohenaltheim, der eine Stunde südlich von Nördlingen gelegenen fürstlichen Sommerresidenz, nur der Verkehr mit Beecké übrig, der ihn schon seit Jahren kannte, liebenswürdig empfing und zur Tafel lud. Die beiden „Giganten auf dem Klavier", wie Schubart sie in seiner „Teutschen Chronik" nannte, saßen nun einander gegenüber, tauschten Meinungen aus und spielten einander vor. Mit dem lustigen, aufgeräumten Wesen paßten beide gut zusammen, aber in der Auffassung und Methode des Klavierspiels gingen sie getrennte Wege. Mochte Wolfgang auch noch so sehr von Mißtrauen gegen den anerkannten, über zwanzig Jahre älteren Rivalen erfüllt sein, mochte ihm dessen Geringschätzung des Kontrapunkts und „etwas affektiertes Fortrücken der Faust" beim Skalenspiel schon grundsätzlich mißfallen, er blieb doch auch diesmal von Beeckés Klavierkunst nicht unberührt.

Bereits am 28. Oktober schied Wolfgang mit der Mutter von Hohenaltheim. Die nächste Station war nach dreitägiger Fahrt Mannheim.

---

11. Mannheim (Oktober 1777 – März 1778)

Kurfürst Karl Theodor residierte in Mannheim, ein absoluter Herrscher nach dem Vorbild Ludwigs XIV., ohne staatsmännischen Blick und festen politischen Willen, mit antihabsburgischen Zielen und offener Parteinahme gegen Preußen im Siebenjährigen Kriege. Mit ihm teilte die Krone die herrschsüchtige, reizbare Kurfürstin Elisabeth Auguste von Sulzbach, die gleich zahlreichen Schicksalsgenossinnen der damaligen Hofwelt resigniert und berechnend die galanten Ausschweifungen des Gatten verfolgte. Die hohen Lobsprüche, die schon von Zeitgenossen der Regierung Karl Theodors gezollt wurden, galten weniger seiner Politik, als vielmehr seinem prunkvollen Mannheimer Hofe, seiner reichen Förderung geistiger und künstlerischer Kultur, dem pfälzischen Florenz. Entsprang diese Förderung auch nicht immer einer selbstlosen Begeisterung für kulturelle Güter, so kam sie dem Aufblühen von Kunst und Wissenschaft in Mannheim doch sehr zugute. Im Kreise der Künstler und Gelehrten fühlte sich Karl Theodor wohler als bei diplomatischen Verhandlungen und bei Erörterungen der Landesverwaltung. Voltaires Sekretär Colini bezeichnete den damaligen pfälzischen Hof als den „glänzendsten in Deutschland, den angenehmsten Aufenthalt von der Welt für jeden Fremden von Ruf und Ansehen, der hier auf herzlichste und schmeichelhafteste Aufnahme mit Sicherheit zählen konnte".

Neben der Heidelberger Hochschule erstand in Mannheim 1763 die Academia Theodora-Palatina, eine Forschungsanstalt mit historischen und naturwissenschaftlichen Abteilungen, der Johann Daniel Schöpflin als Ehrenpräses und Männer wie Andreas Lamey, Kasimir Häffelin als Mitglieder angehörten. Im Jahre 1767 wurde ein botanischer Garten angelegt, fünf Jahre später mit einem Kostenaufwand von 70000 Gulden eine Sternwarte eingerichtet. Das Mannheimer Naturalienkabinett verglichen sachkundige Besucher mit ähnlichen Sammlungen in Paris und London.

Ein Schwesterinstitut der Akademie der Wissenschaften war die 1769 neu organisierte Akademie der bildenden Künste, mit der ein Antikensaal verbunden war, der dem von Straßburg heimkehrenden jungen Goethe tiefe Eindrücke verschaffte. Unter den Malern, Bildhauern, Kupferstechern und Architekten, denen die Gemäldegalerie des Schlosses reiche Studiengelegenheiten bot, bildete der Genter Verschaffelt einen Mittelpunkt künstlerischen, klassizistischen Strebens. Die Bauten des imposanten Schlosses wurden 1760 vollendet, die des palastartigen Zeughauses 1777 begonnen, die Sommerresidenz Schwetzingen verwandelte sich in ein pfälzisches Versailles, wo nach Schubart „alles Ton ist, wo Nixen, Gnomen und Salamander, Wasser-, Luft-, Erd- und Feuermelodien durcheinanderjagen und dadurch die wundervolle Symphonie bilden". Auf der kurfürstlichen Schauspielbühne spielten französische Komödianten, deren Unterhalt in dem einen Jahre 1759 die Summe von 35000 Gulden verschlang. Voltaire war von Berlin nach Mannheim gezogen, seine Dramen entzückten den neuen fürstlichen Freund. Im Jahre 1770 vollzog sich für das Theater jedoch ein Umschwung, der eine Entlassung des französischen Personals zur Folge hatte und den auf Hebung der nationalen Dichtung gerichteten Bestrebungen den Boden ebnete. Deutsche Schauspielertruppen fanden jetzt am Hofe Beachtung, eine kurfürstliche deutsche Gesellschaft trat ins Leben, die Anton Klein und Maler Müller zu den ihren zählte und mit Klopstock, Lessing, Wieland und anderen Verbindungen anknüpfte. Der Bau eines deutschen Nationaltheaters, an dem im Jahre 1776 „täglich vierhundert Menschen arbeiteten", wurde durchgeführt, Lessing sollte mit dem Schauspieler Ekhof die Leitung übernehmen. Diese auf die Pflege der nationalen Kunst gerichteten Bestrebungen machten sich auch in der Mannheimer Musik geltend, die vor allem der Mannheimer Kunstpflege geradezu einen Weltruf verschaffte. „Nach Mannheim", schrieb Wieland an Merck, „muß ich, denn ich will und muß einmal in meinem Leben mich recht an Musik ersättigen, und wann und wo werde ich jemals dazu bessere Gelegenheit finden?"

Für die musikalischen Aufführungen stand am Mannheimer Hofe ein ansehnliches Personal von Sängern und Instrumentalisten zu Gebote. Zusehends verringerten sich in ihm die Italiener und wurden durch deutsche Kräfte ersetzt. Als Sterne glänzten in den siebenziger Jahren unter den Sängern Dorothea Wendling, die Gattin des Flötisten, deren Tochter Auguste infolge ihrer außergewöhnlichen, auch von Wieland und Heinse gepriesenen Schönheit die Mätresse des Kurfürsten wurde, dann Franziska Danzi-Lebrun, die spätere Gattin des Oboisten, ferner der Tenorist Anton Raaff, der in Italien und Spanien sich einen Namen erworben und seine Glanzzeit freilich bereits hinter sich hatte, sowie der Bassist Ludwig Fischer, der aus Raaffs Schule hervorgegangen war und später den ersten Osmin sang. Das über vierzig Mann starke kurfürstliche Orchester mit seinem modernen überwiegenden Streicherchor besaß damals Geiger wie Christian Cannabich, Ignaz Fränzl und die beiden Toeschi, den Cellisten Innocenz Danzi, den Flötisten Johann Baptist Wendling, den Oboisten Ludwig August Lebrun, den Fagottisten Georg Wenzel Ritter, den Hornisten Franz Lang. Auch ständige Klarinettisten, die sich damals erst allmählich in den Orchestern eine feste Stellung eroberten, waren angestellt. An der Spitze dieser auserlesenen Künstlerschar stand eine Persönlichkeit vom Range Ignaz Holzbauers, dem namentlich die Oper anvertraut war, während der kuriose geistliche Rat Vogler die Kirchenmusik und Christian Cannabich die Instrumentalmusik leitete. In der Mannheimer Oper gelangten seit den sechziger Jahren die italienischen Werke Jommellis, Traettas, Majos, Piccinnis und Christian Bachs, auch Opere buffe von Salieri, Guglielmi, Paesiello und Gaßmann zur Aufführung. Die deutsche Produktion hingegen kam in den siebenziger Jahren zu Worte mit Schweitzers „Alceste“, deren Text von Wieland stammte, sowie besonders mit Holzbauers „Günther von Schwarzburg“, für den Anton Klein, das Mitglied der deutschen Gesellschaft, das Buch verfaßt hatte. Holzbauers „Günther“, zu dessen Erstaufführung die Frankfurter Kaufleute herbeigeströmt waren, bildet einen

Markstein in der Entwicklung der jungen, großen deutschen Oper. So wichtig indes die damalige Mannheimer Opernpflege auch war, gegenüber ihrer doch mehr lokalen und zeitlich begrenzten Stellung erlangte die Mannheimer Instrumentalmusik eine weittragende, allgemein musikgeschichtliche Bedeutung. In ihr trat eine starke nationale Komponistenschule in Erscheinung, die unter der Führung der beiden Meister Johann Stamitz und Franz Xaver Richter in Sinfonie und Kammermusik eine neue Stilrichtung eingeschlagen hatte und diese über die pfälzischen Grenzen hinaus zur Geltung brachte. Stamitz war bereits 1757 gestorben, Richter im Jahre 1769 an das Straßburger Münster gegangen. Aber ihre Schüler bewahrten in Mannheim das Erbe der beiden Meister. Mit ungewöhnlichen dynamischen Mitteln, dem berühmten Mannheimer Crescendoprinzip, haben diese Sinfoniker dem Kolorismus des modernen Orchesters die Bahn gebrochen, mit der Behandlung der Bläser, die von ihnen mit den übrigen Gruppen des Orchesters verschmolzen wurden, einen besonderen Weg der Instrumentierung beschritten und außerdem durch ihre in der Notierung festgelegte Ornamentik wie die zugespitzte Melodiebildung, die den Eindruck des Neuen hervorriefen, die Verwunderung der Zeitgenossen auf sich gezogen. Die grundsätzliche Einführung augenblicklicher Stimmungsumschläge innerhalb des Einzelmotivs und einzelner Satzteile, die bei Stamitz den sprunghaften Wechsel zwischen Eindrücken des Lachens und Weinens, Bittens und Gebietens bewirkt und das Schalten des revolutionären Feuerkopfs aufzeigt, gab ihnen die Möglichkeit, psychischen Regungen inniger und in freier Phantasietätigkeit zu folgen.

Diese wissenschaftlichen und künstlerischen Bestrebungen blühten in einer Stadt, die als kostspieliger Fremdenort galt, französische Sitten nachahmte und einen reichlichen Zusatz von „Maitressen, Parvenus, Bankruttiers" sowie anderen zweifelhaften und verdächtigen Existenzen beherbergte, welche die Jagd nach Reichtum als Sport trieben und sich an den Wirtstafeln und in den Kaffeehäusern ein Stelldichein gaben. Wie Schubart erzählt, traf man

in der Stadt „Katholiken, Lutheraner, Reformierte, Mennonisten, Juden, Freigeister, Höflinge, Soldaten, Gelehrte, Kaufleute, Hantierer und Künstler von aller Art, kalte, ruhige Seelen, die das Feuer des alten Hochheimer oder Niersteiner Nektars nicht auftaut, und Strudelköpfe, die beim ersten Kelchglase schon sieden". In dieser Stadt von „symmetrischer Anlage und Schönheit", von „uniformer Pracht" stand der Kastengeist im Schwange, hatten Lotterie und Kurpfuschertum einen goldenen Boden. Das üppige Wohlleben untergrub nicht selten eine ernste, sittliche Auffassung. Ein Zug zur Genußsucht ging durch das damalige Mannheim mit seinen etwa 25000 Einwohnern, während das breite Land unter dem kurfürstlichen Aussaugungssystem seufzte.

In diese Stadt trat nun Wolfgang mit der Mutter Anfang November 1777 ein. Im „Pfälzischen Hof", dem ersten Hotel Mannheims, schlugen beide ihr Standquartier auf. Die pfälzische Residenz erschien Wolfgang jetzt in einem anderen Lichte als früher. Vor vierzehn Jahren war er als Wunderkind mit den Eltern vorübergehend in Schwetzingen gewesen. Nun konnte er in Mannheim nach eigenem Ermessen leben, nach eigener Neigung die Kreise aufsuchen, die ihn interessierten; von der Mutter brauchte er keinen ernstlichen Widerstand zu fürchten, nun war er nicht mehr ein bloßer Gegenstand der Sensation, ein bestauntes lebendes Porzellanfigürchen, sondern ein junger Künstler, der schon etwas geleistet hatte. Er lenkt zunächst seine Schritte zu den Musikern der kurfürstlichen Hofkapelle und findet bei ihnen freundliche Aufnahme. Er verkehrt häufig mit ihnen und nimmt an den musikalischen Aufführungen teil. Mit Staunen sieht er die straffe Disziplin der Hofkapelle, die geordnete Lebensführung der Kapellmitglieder und das Ansehen, das diese in der Stadt genießen. Er gewinnt Anschluß an die führenden Männer, an Holzbauer, der ihn gleich beim Hofmusikintendanten einführt, an Cannabich, in dessen Familie er bei dem in ihr herrschenden freien, lustigen Ton sich rasch wohl fühlt, an Vogler, gegen den er jedoch schon bald von Voreingenommenheit und Mißtrauen erfüllt ist. Vielleicht

war es gerade Voglers genialische, romantische Art, daß bei dessen Klavierphantasien die „Saiten herumflogen und die Tasten barsten", was ihn abstieß. Und damit trat er auf die Seite der Mannheimer Voglergegner. Er hörte die Virtuosen der Kapelle, den Flötisten Wendling, den Oboisten Ramm, den Fagottisten Ritter, den Geiger Fränzl, auch die Sänger, unter ihnen Raaff. Eine wenig glückliche Aufführung von Händels Messias mied er wohl aus Abneigung gegen den Dirigenten Vogler. Aber einer Aufführung von Holzbauers „Günther" wohnte er bei. Die wohl durch die Aufpfropfung des italienischen Seria=Stils auf den deutschen Stoff hervorgerufene Zwiespältigkeit der Darstellung auf der Bühne zwingt ihn zum Lachen, aber über Holzbauers Musik bricht er in die Worte aus: „Am meisten wundert mich, daß ein so alter Mann wie Holzbauer noch so viel Geist hat; denn das ist nicht zu glauben, was in der Musik für Feuer ist." Bei den kirchenmusikalischen Aufführungen überraschen ihn die schlechten Chorverhältnisse, das Überwiegen der Instrumentalisten und die erbärmlichen Organisten. Selbst ist er stets gerne bereit, sich als Klavier= und Orgelspieler hören zu lassen, eigene Stücke aus den Salzburger Jahren vorzutragen und zu improvisieren. Wie in Hohenaltheim mit Beecké mißt er jetzt sein Können mit Abt Vogler und dem angesehenen Klavieristen Johann Franz Xaver Sterkel aus Mainz. Auch diesen gegenüber vertritt er einen anderen klavieristischen Standpunkt, der sich besonders gegen deren Applikatur und übermäßige Tempobeschleunigung richtet. „Die Zuhörer können nichts sagen als daß sie Musik und Clavierspielen — gesehen haben. Sie hören, denken und — empfinden so wenig dabei — als er." Das Hammerklavier ist jetzt sein Leibinstrument, auf dem er zum vollendeten Pianofortespieler wird. „Der Wolfgang wird überall hochgeschätzt", schreibt die Mutter voll Stolz nach Hause, „er spielet aber viel anders als zu Salzburg, dann hier sind überall Pianoforte, und diese kann er so unvergleichlich tractieren, daß man es noch niemals so gehört hat, mit einem Wort, jedermann sagt, der ihn hört, daß seines gleichen nicht zu

finden seie." Der Casseler Sänger Ernst Christoph Dreßler zählt ihn in seiner „Theaterschule für die Deutschen" von 1777 bereits unter den Pianisten von Namen auf und führt ihn neben dem Hamburger Bach, dem Gothaer Benda und Beecké an. Als Klavierspieler findet Wolfgang auch Zutritt bei Karl Theodor, bei der Kürfürstin. Mit den natürlichen Kindern des Kurfürsten übt er Klavierstücke ein. In der Akademie bei Hofe sitzt er am Klavier und erntet allgemeinen Beifall, und die Worte des Kurfürsten klingen ihm in den Ohren: „Er spielt unvergleichlich." So lebte Wolfgang mit der Mutter lustig in den Tag hinein, ohne „überflüssige Speculationen", die Dinge schienen sich für ihn zum Besten zu wenden und die Hoffnungen des Vaters auf eine Mannheimer Anstellung des Sohnes zu erfüllen.

Aber es kam anders. So sehr auch der Vater, um die Kosten des Mannheimer Aufenthalts und damit seine auf 700 Gulden gestiegene Schuldenlast nicht noch zu vermehren, darauf drängte, daß sich Wolfgang beim Kurfürsten Klarheit verschaffe, die Angelegenheit kam nicht recht in Fluß, und als sie entschieden wurde, mußte Wolfgang dem Vater am 10. Dezember die traurige Mitteilung machen: „Hier ist es dermalen nichts mit dem Kurfürsten... da ist einer, der das gewöhnliche schöne Schicksal von Hof hat." Das war die Münchener Ablehnung Maximilians in anderer Lesart. Wieder tauchten wie vordem in München Projekte der Freunde auf, um Wolfgang ein weiteres Verbleiben in Mannheim zu ermöglichen. Wendling stellte ihm eine gemeinschaftliche, vorteilhafte Reise nach Paris für das kommende Frühjahr in Aussicht, ein reicher Herr aus Holland, mit Namen Dechamp, gab ihm Kompositionsaufträge, der Hofkammerrat Serrarius bot gegen Erteilung von Klavierunterricht an seine Tochter freie Wohnung. Auch weitere Schüler nahmen bei ihm Unterricht. So schien die Sache für Wolfgang trotz der kurfürstlichen Ablehnung noch einigermaßen günstig zu verlaufen. Der Vater gab indessen die Hoffnung auf eine Mannheimer Anstellung Wolfgangs noch immer nicht ganz auf und riet ihm, dem Kurfürsten doch bei Gelegen-

heit, soweit es Cannabich nicht hintertreibe, die Haffner-Serenade und die Lodron-Divertimenti vorzuführen und dadurch den Beweis auch der Befähigung zum Sinfoniker zu erbringen. Und Wolfgang geht fleißig ins Zeug, er hat „so viel zu tun, daß er nicht weiß, wo ihm der Kopf stehet". Nachdem er Holzbauers „Günther" gehört hatte, betrachtete er es als besonderen Glücksfall, einem neuen nationalen Ereignis der Mannheimer Opernbühne beiwohnen zu können, der bevorstehenden Erstaufführung von Schweitzers „Rosamunde", deren Text ebenfalls Wieland geschrieben hatte. Er lernt Schweitzer näher kennen, den „guten, braven, ehrlichen und trockenen Mann", auch Wieland, den er folgendermaßen beschreibt: „Er kommt mir im Reden ein wenig gezwungen vor. Eine ziemlich kindische Stimme; ein beständiges Gläselgucken, eine gewisse gelehrte Grobheit, und doch zuweilen eine dumme Herablassung. Mich wundert aber nicht, daß er sich hier so zu betragen geruhet, denn die Leute sehen ihn hier an, als wenn er vom Himmel herabgefahren wäre. Man geniert sich ordentlich wegen ihm, man redet nichts, man ist still; man gibt auf jedes Wort acht, was er spricht; — nur schade, daß die Leute oft so lange in der Erwartung sein müssen, denn er hat einen Defect in der Zunge, vermög er ganz sachte redet und nicht sechs Worte sagen kann, ohne einzuhalten. Sonst ist er wie wir ihn alle kennen, ein vortrefflicher Kopf. Das Gesicht ist von Herzen häßlich, mit Blattern angefüllt, und eine ziemlich lange Nase." Das neue Werk Schweitzers enttäuscht ihn zwar: „heut ist die Rosamund im Theater probiert worden. Sie ist — — — — gut, aber sonst nichts," es steigert jedoch aufs neue seine Begierde, auch eine solche deutsche Oper schreiben zu können. Während die Vorbereitungen zur Erstaufführung der „Rosamunde" getroffen wurden, trat nun das seit längerem Befürchtete ein: der bayrische Kurfürst verschied, und Karl Theodor fiel die Erbfolge zu, die er noch in derselben Silvesternacht mit der eiligen Reise nach München übernahm. Ein harter Schlag für Mannheim und seine Kunstblüte, auch für Wolfgang, dessen Hoffnungen auf eine Mannheimer An-

stellung damit endgültig begraben wurden. In diese aufgeregten Tage flogen noch die ersten Alarmnachrichten eines nahenden Krieges, der Friedrich den Großen und Maria Theresia auf den Plan rief.

Mit banger Sorge beobachtete Vater Leopold in Salzburg diese Neugestaltung der Verhältnisse. Er war damit einverstanden, daß die Mutter jetzt nach Salzburg zurückkehre und der Sohn nach Paris weiterreise. Er hatte nicht mit Bemühungen gespart, dem Sohne einen Wiener Auftrag zu einer deutschen Oper zu verschaffen, und den Padre Martini gebeten, für Wolfgang in Mannheim ein gutes Wort einzulegen, ohne freilich dadurch etwas zu erreichen. Nun setzte er sich hin und schrieb dem Sohne ausführliche Verhaltungsmaßregeln für die Reise und den Aufenthalt in Paris. Er wähnte ihn schon mit Wendling und Ramm über der pfälzischen Grenze, da erhielt er zu seiner Überraschung am 4. Februar 1778 einen Brief, in dem Wolfgang mitteilte, er sei mit der Mutter übereingekommen, die Reise mit den beiden Mannheimer Künstlern aufzugeben, der eine sei „ein grund-ehrlicher und sehr guter Mann, aber leider ohne alle Religion", der andere „ein braver Mensch, aber ein Libertin". Schon in einem früheren Brief war dem Vater die veränderte Lebensauffassung Wolfgangs aufgefallen. Da war die Rede, daß man sich „in Glück und Unglück schicken" müsse, daß die „Glückseligkeit bloß in der Einbildung" bestehe. Er glaubte, diese Sätze dem Einfluß bestimmter Mannheimer Gesellschaftskreise zuschreiben zu müssen, und fragte leise an, ob denn „Wolfgang nicht auf das Beichten vergessen" habe. Ein stark entwickeltes, wohl durch die Mannheimer Freunde genährtes Selbstgefühl, das von einer Persönlichkeit vom Ansehen Voglers die erste Visite verlangte, hatte er an Wolfgang schon seit einiger Zeit bemerkt. Nun mußte er hören, daß Wolfgang nach monatelangem Verkehr mit Wendling und Ramm plötzlich deren geringe Religiosität entdeckte und damit die Unmöglichkeit seiner Mitreise begründe, daß der Sohn den Tag der Abreise auf die lange Bank schieben und „ganz commode die Musik für De

Jean" vollenden wolle. Und gleichzeitig empfing er einen heimlich geschriebenen Brief der Gattin, in dem es hieß: „Aus diesem Briefe (Wolfgangs) wirst du ersehen haben, daß, wann der Wolfgang eine neue Bekanntschaft macht, er gleich Gut und Blut für solche Leute geben wollte. Es ist wahr, sie singt unvergleichlich; allein da muß man sein eigenes Interesse niemals auf die Seite setzen; es ist mir die Gesellschaft mit dem Wendling und dem Ramm niemals recht gewesen, allein ich hatte keine Einwendung machen dürfen, und mir ist niemals geglaubt worden. Sobald er aber mit den Weberischen bekannt worden, so hat er gleich seinen Sinn geändert, mit einem Worte: bei andern Leuten ist er lieber als bei mir, ich mache ihm in einem und andern, was mir nicht gefällt, Einwendungen, und das ist ihm nicht recht." Jetzt gingen dem Vater vollends die Augen auf, er wußte, was den Sohn in Mannheim festhielt.

Aloysia (Luise) war die siebzehnjährige Tochter des damals vierundvierzigjährigen Sängers, Souffleurs und Kopisten Fridolin Weber, der vor über zwanzig Jahren eine Mannheimerin geehlicht hatte und seit zwölf Jahren für den Dienst der kurfürstlichen Kirchenmusik angestellt war. Sein Bruder Franz Anton wurde der Vater von Carl Maria von Weber. Mit einer kärglichen Besoldung mußte Fridolin Weber sich, die Gattin und seine sechs Kinder recht und schlecht durchschlagen. Von seinen begabten Töchtern wurde die älteste, Josepha, später die erste Vertreterin der Königin der Nacht, Konstanze sollte in Mozarts Wiener Meisterzeit eine bedeutsame Rolle spielen. Luise, die zweitälteste Tochter, lernte Wolfgang damals in Mannheim näher kennen, als er von Fridolin Weber eigene Kompositionen kopieren ließ. Er musizierte mit dem Mädchen, übte mit ihm eigene Gesangsstücke ein und sah, daß aus dem Talent etwas herauszuholen war. Er hatte Mitleid mit der Lage der „armen, bedrückten Familie" und wollte ihr gerne „aufhelfen". Eine lustige „Vakanzreise" mit Luise im Januar 1778 an den Hof der Fürstin Karoline von Nassau-Weilburg im nahen Kirchheimbolanden, einige der wenigen

von Übermut und Lebenslust überquellenden Jugendfahrten des Schöpfers des „Don Giovanni“, verstärkte seine gute Meinung von der jungen Mannheimerin. Er bewunderte die aufsteigende Sängerin, sah in die leuchtenden Augen der schlanken, graziösen Gestalt, der die etwas steife Haltung und der Anflug von Koketterie einen Reiz geben mochte, ohne freilich die kalte, berechnende Natur zu durchschauen. Nach der Rückkehr nach Mannheim trieb er mit Luise Gesangsstudien, bereicherte ihren Notenschatz und veranlaßte, daß sie sich in einer Akademie bei Cannabich hören lassen konnte. Seine Neigung zu dem Mädchen steigerte sich, und er glaubt sie erwidert. Schon entwirft er nach Mannheimer Art hochfliegende Pläne, eine italienische Reise mit Luise als Primadonna, einen Familienbesuch der Webers in Salzburg, und stellt Betrachtungen über das Heiraten an: „Noble Leute müssen nie nach Gusto und Liebe heiraten, sondern nur aus Interesse und allerhand Nebenabsichten; es stünde auch solchen hohen Personen gar nicht gut, wenn sie ihre Frau etwa noch liebeten, nachdem sie schon ihre Schuldigkeit getan und ihnen einen plumpen Majorats-Herrn zur Welt gebracht hat. Aber wir arme gemeine Leute, wir müssen nicht allein eine Frau nehmen, die wir und die uns liebt, sondern wir dürfen, können und wollen so eine nehmen, weil wir nicht noble, nicht hochgeboren und adlig und nicht reich sind, wohl aber niedrig, schlecht und arm, folglich keine reiche Frau brauchen, weil unser Reichtum nur mit uns ausstirbt, denn wir haben ihn im Kopf.“ Es bestand kein Zweifel mehr, Wolfgang bewunderte nicht allein die Fortschritte und Leistungen der jugendlichen Sängerin, er liebte Luise mit ganzer Seele und glühender Leidenschaft und gründete auf sie die Hoffnung seines künftigen Lebensglücks.

Vater Leopold las in den Briefen des Sohnes und der Gattin mit „Verwunderung und Schröcken“ zwischen den Zeilen, was in Mannheim vorging und geplant war. Die Nachtruhe war ihm genommen, schwarze Zukunftsgespenster stiegen vor ihm auf. Er konnte und wollte nicht zugeben, daß der zweiundzwanzigjährige Sohn schon ein Mädchen an sich kette und seine künstlerische Zu-

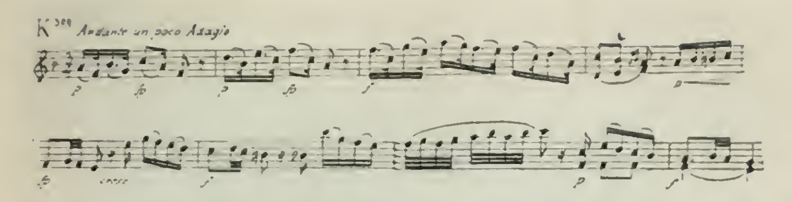
kunft opfere, um schließlich eine kümmerliche Existenz zu fristen. Er hielt es für seine heilige Pflicht, jetzt dazwischenzufahren und sich mit einem ernsten, deutlichen Wort einzumischen. Eine scharfe Tonart schlug er an: „Es kommt nur auf Deine Vernunft und Lebensart an, ob Du als ein gemeiner Tonkünstler, auf den die ganze Welt vergißt, oder als ein berühmter Capellmeister, von dem die Nachwelt auch noch in Büchern lieset – ob Du von einem Weibsbild etwa eingeschäfert mit einer Stube voll notleidender Kinder auf einem Strohsack, oder nach einem christlich hingebrachten Leben mit Vergnügen, Ehre und Nachruhm, mit allem für Deine Familie wohl versehen, bei aller Welt in Ansehen sterben willst?" Er schiebt alle Bedenken gegen eine sofortige Pariser Reise Wolfgangs und der Mutter beiseite und fordert: „Fort mit Dir nach Paris! und das bald, setze Dich großen Leuten an die Seite – aut Caesar aut nihil, der einzige Gedanke Paris zu sehen, hätte Dich vor allen fliegenden Einfällen bewahren sollen." Dann redet er dem Sohne ins Gewissen, erinnert ihn an die Pflichten gegenüber der Kunst, den Eltern und der Schwester und erteilt ihm Ratschläge: „Untersuche Dich, lerne Dich kennen, mein lieber Wolfgang – Du wirsts finden: es sind ein bischen zu viel Hochmut, und Eigenliebe; und dann daß Du Dich gleich zu familiär machst und jedem Dein Herz öffnest, kurz! daß Du, da Du ongezwungen und natürlich sein willst, in das gar zu offenherzige verfällst. Das erste sollte zwar das letztere verdrängen. Dann wer Hochmut und Eigenliebe besitzt, wird sich nicht leicht zur Familiarität herablassen. Allein Dein Hochmut und Eigenliebe wird nur beleidiget, wenn man Dir nicht gleich die gebührende Hochschätzung erzeiget: sogar Leute, die Dich noch nicht kennen, sollten Dirs an der Stirne lesen, daß Du ein Mensch von Genie bist. Schmeichlern hingegen, die Dich mit Absicht Dich auf ihren Eigennutz hin zu ziehen, in den Himmel erheben, kannst Du mit der größten Leichtigkeit Dein Herz öffnen und ihnen in allem wie dem Evangelium glauben. Du wirst auch ganz natürlich betrogen, dann sie brauchen sich nicht zu verstellen, weil das Lob billig ist; sie sagen nicht, was nicht die

Wahrheit wäre und sie sich Zwang antun müßten, solches vorzubringen; nur ihre Absichten bleiben Dir verborgen, die Dir also Nebenumstände zeigen müssen und zeigen können. Und um Dich desto gewisser zu fangen, mischen sich die Frauenzimmer darunter – widerstehest Du da nicht, so bist unglückselig auf Deine Lebenszeit. Überlege alles, was Dir immer in der kurzen Zeit Deines Lebens begegnet ist, – überlege es mit kaltem Blute, mit gesunder oneingenommener Vernunft – ." Nicht raubt er dem Sohne die Hoffnung, daß der Liebestraum sich doch noch erfüllen könne: „Mache Dir Ruhm und Geld in Paris, dann kannst Du, wenn Du Geld hast, nach Italien gehen, und allda Opern zu schreiben bekommen; durch Briefe an die Impressarien wird es hart gehen, obwohl ich es immer probieren werde; dann kannst Du auch Mße Weber vorschlagen." – Und Wolfgang unterwirft sich gehorsam dem Vater. Niedergeschlagen und krank verbringt er zwei Tage im Bett, dann steht er auf, wehrt sich gegen falsche Absichten, die ihm unterlegt werden könnten: „Es gibt Leute, die glauben, es seie onmöglich ein armes Mädl zu lieben, ohne schlechte Absichten zu haben; . . . ich bin kein Brunetti und kein Mislivetcek!" und schreibt dem Vater: „Wenn ich einmal glücklich in Paris bin, und daß unsere Umstände, wie ich hoffe, mit der Hilfe Gottes gut sind, und wir alle besser aufgeräumt und bessers Homors sind, so will ich Ihnen ausführlicher meine Gedanken schreiben und Sie um eine große Gefälligkeit bitten."

Die Anstalten zur Abreise nach Paris werden getroffen. Luise verehrt dem Scheidenden zum Andenken zwei „paar Tätzeln von Filet gestrickt", Vater Weber schenkt ihm Molières Komödien, begleitet ihn am Abschiedsabend die Treppe herab, bleibt „unter der Hausthür stehen", bis Wolfgang „ums Eck herum" ist und ruft ihm noch nach: „Adieu."

Im Verlaufe dieses Mannheimer Aufenthalts, der viereinhalb Monate währte, schrieb Wolfgang nur wenige neue Kompositionen. Es fehlte ihm wohl die Aufmunterung des Vaters, vor allem aber die Ruhe und Zeit, die ihm für die Arbeit zu ver-

schaffen auf den früheren Reisen der Vater Sorge getragen hatte. Die Plackereien des Alltags forderten von ihm ihren Tribut. Dazu kam vielleicht auch, daß sich nach den arbeitsreichen Salzburger Jahren bei Wolfgang eine gewisse geistige Abspannung und Ermüdung bemerkbar machte, die dem leichten Produzieren Einhalt gebot. Auch hatte die Liebe zu Luise sein ganzes Fühlen und Denken ergriffen und ließ anderen Gedanken keinen Raum. Die Orchesterkomposition scheidet an der Wirkungsstätte der Mannheimer Sinfoniker und des auserlesenen, modernen Mannheimer Orchesters merkwürdigerweise jetzt ganz aus, es entstehen vielmehr zwei Klaviersonaten (K. 311, 309), fünf Sonaten für Klavier und Violine (K. 301, 302, 303, 305, 296), zwei Quartette für Flöte und Streicher (K. 285, Peters), zwei Flötenkonzerte (K. 313, 314), ein Messenfragment (K. 322), zwei französische Arietten (K. 307, 308) und drei italienische Arien (K. 294, 295, 486a). Von den beiden Klaviersonaten diente ihm das C dur-Stück (K. 309) als Freundschaftsgabe für Cannabichs jugendlich schöne Tochter Rosa. Die Quartette und Konzerte für Flöte waren auf Bestellung des „indianischen Holländers" Dechamp für das Lieblingssoloinstrument des 18. Jahrhunderts geschrieben, das Wolfgang jedoch weniger sympathisch war. Im Hinblick auf diese Flötenarbeiten schrieb er am 14. Februar: „Dann bin ich auch, wie sie wissen, gleich stuff, wenn ich immer für ein Instrument (das ich nicht leiden kann) schreiben soll." Die Arietten und Arien waren Gelegenheitsstücke für Mannheimer Sänger, die Sonaten für Klavier und Violine sollten angesichts der damals starken Nachfrage nach solchen Stücken für den Stich vorbereitet werden. Hatte der Schüler Schoberts und Christian Bachs schon früher Eigentümlichkeiten des Mannheimer Stils in sich aufgenommen, zuletzt in den Dürnitzsonaten von den Mannheimer „Seufzern" einen charakteristischen Gebrauch gemacht, so trat er nun der Mannheimer Kunst im besonderen näher. Der emsige Pianofortekomponist steht wieder auf dem Boden Joseph Haydns, dehnt aber jetzt Themen und Sätze und treibt in jugendlichem Übereifer die Mannheimer Dynamik sogar auf die Spitze:



bis ihn der Vater vor dem „vermanierierten Mannheimer Goût“ warnt und in schonender Weise zur Selbstbesinnung zurückführt. In den meist zweisätzigen Sonaten für Klavier und Violine, die Wolfgang bezeichnenderweise nun selbst „Clavierduette“ nennt, näherte er sich dem Mannheimer Kreis der Eichner, Beecké, Lebrun und Genossen, welche in solchen Stücken die Geige bald unterordnen, bald auch dem Klavier gleichstellen, und damit entschiedener als vorher der modernen Violinsonate. Mit den Flötenquartetten lieferte er Beiträge zur Gattung des von Mannheimern wie Toeschi, Cannabich und anderen gepflegten Flötenquartetts. Der Verkehr mit dem Flötenvirtuosen Wendling übte auf die beiden, formal sich an die Violinkonzerte anschließenden Flötenkonzerte seine Wirkung aus, wie die Verwendung der Klarinetten und die selbständige Behandlung der Fagotte in den Arien aufs neue durch das Spiel der Mannheimer Bläser angeregt worden sein dürfte. Für die Ausbildung seines Bläsersatzes fand er hier weitere lehrreiche Vorbilder. Dem französischen Geschmack einzelner Mannheimer Kreise kam er mit den beiden durchkomponierten französischen Liedern entgegen, von denen das „Dans un bois“ hinsichtlich der größeren Anlage und reicheren Ausbildung einen Umschwung in Mozarts Sololiedern aufzeigt. Holzbauersche Töne mischen sich in den für die Geliebte vor der drohenden Abreise geschriebenen Abschiedsgesang, eine italienische Arie Christian Bachscher Weichheit auf Metastasianische Verse „No sò d'onde viene“ (K. 294). Riefen die Gefühlsbewegungen des jungen Liebesglücks in den Instrumentalstücken gelegentlich den galanten Salzburger Serenaden- und Divertimento-Musiker auf den Plan, so erfüllten sie die Abschiedsarie mit einer Leiden-

schaft und inneren Glut, aber auch mit wehmutsvollen und schmerzlichen Zügen, die über die Verse hinweg den eigenen, aufs tiefste erregten Seelenzustand offenbarten. Der Musiker Fiala erzählte später Vater Leopold, daß Mademoiselle Weber die Arie gesungen habe, „dergleichen er in seinem Leben nicht gehört hätte". Und Wolfgang konnte selbst schreiben: „Mit dieser letzten (Arie) hat meine liebe Weberin sich und mir unbeschreiblich Ehre gemacht. Alle haben gesagt, daß sie noch keine Aria so gerührt habe, wie diese." Dieselbe Arie sang die Geliebte fünf Jahre später in einem Wiener Konzert als die Frau eines andern.

Die Mannheimer Kunst übte auf Wolfgang einen ungemein starken Einfluß aus. Bis in die Zeit der letzten Werke steigen Mannheimer Eigentümlichkeiten auf, noch in den Adagiostellen der Ouvertüre und den Sarastrogesängen der „Zauberflöte" feiern die Klänge des Holzbauerschen „Günther" ihre Auferstehung. Während des Mannheimer Aufenthalts drohte die Mannheimer Instrumentalmusik aus ihm vorübergehend sogar einen extravaganten, hypermodernen Künstler zu machen, aber nicht alle ihre Wesenszüge fielen bei ihm auf fruchtbaren Boden. Die zwar vielfach äußerlich gehandhabten, aber doch gewaltige Gefühlsspannungen und Entladungen auslösenden Orchester-Crescendi, welche die ältere Registerdynamik zugunsten einer Beweglichkeit des Gesamtapparats zurückdrängten, das Staunen der Zeitgenossen wachriefen und in ihren inneren Elementen später durch Beethoven konsequent weitergebildet wurden, widersprachen Mozarts innerer Natur. Er rührte kaum an diese elementaren, orchestralen Gewaltmittel, wenn revolutionäre Triebe und Regungen in ihm zur künstlerischen Gestaltung drängten. Auf diese Orchester-Crescendi zielten wohl seine Worte über die Mannheimer Akademien, „wo man für Lärm und Getöse nichts hören kann".

Die Mannheimer Monate verschafften Wolfgang nicht allein, wie mehr oder weniger seine früheren Reisen als Wunderkind und „Signore Cavaliere", zahlreiche allgemeine Eindrücke und nachhaltige künstlerische Anregungen, sondern sie gruben auch unver-

wischbare Zeichen in seine Seele ein und gaben seinem weiteren Leben und Schaffen entscheidende Wendungen. Hier in Mannheim stürmten die ersten großen und tiefsten seelischen Erlebnisse auf ihn ein, deren künstlerische Wirkungen erst die folgenden Jahre in voller Stärke zeigen sollten. Das erste große Mannheimer Erlebnis Wolfgangs war die nationale deutsche Oper. Die nach der Vorarbeit der Hillerschen Singspiele erneut gegen die italienische Fremdherrschaft sich auflehnenden Versuche einer deutschen Oper packten den jungen Opernkomponisten mit aller Macht und weckten seine vaterländischen Gesinnungen. Der Gedanke der deutschen Nationaloper verläßt ihn fortan nicht mehr, er begleitet ihn sein ganzes Leben. Sein Nationalgefühl entlockt ihm in den nächsten Jahren in Paris und Wien die Äußerungen: „ich bitte alle Tag Gott, daß er mir die Gnade gibt, ... daß ich mir und der ganzen teutschen Nation Ehre mache", „was mich aber am meisten aufricht und guts Muts erhält, ist der Gedanke, ... daß ich ein ehrlicher Teutscher bin". „Jede Nation hat ihre Oper – warum sollen wir Teutsche sie nicht haben?" Und in einem Briefe an Anton Klein in Mannheim schreibt er am 21. März 1785: „wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette – es sollte ein anders Gesicht bekommen! – Doch da würde vielleicht das so schön aufkeimende Nationaltheater zur Blüte gedeihen, und das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Teutschland, wenn wir Teutsche einmal mit Ernst anfingen teutsch zu denken – teutsch zu handeln – teutsch zu reden, und gar teutsch – zu singen!!!" Ob die deutsche Nationaloper in Wien oder Mannheim oder in einem anderen süddeutschen Orte aufblüht, ist ihm gleichgültig, wenn sie nur überhaupt zu neuem Leben erwacht und sich gegen die fremde Kunst behaupten kann. Und später zu Beginn und am Ende seiner Meisterjahre vermochte er selbst der nationalen Opernbühne mit der „Entführung" und der „Zauberflöte" Werke zu schaffen, die das deutsche Operntheater endgültig von der italienischen Umklammerung befreiten.

Das zweite große Mannheimer Erlebnis Wolfgangs war die erste wirkliche Liebe, die ihn ergriff. Vor Luise versanken alle

die jungen Damen, denen er bisher seine Verehrung dargebracht hatte, die „favorite Mademoiselle" in Salzburg, die Augsburger Cousine, die Tochter Cannabichs, und die zahlreichen andern, mit denen er „gespaßt" hatte. Ihr gegenüber verschwinden die lockeren, zotigen Scherze. Mag er die Jugendgeliebte einige Jahre später nach ihrer Verheiratung mit dem Schauspieler Joseph Lange auch eine „falsche schlechtdenkende Person, eine Coquette" nennen, die Wunde, die sie ihm geschlagen hatte, vernarbte nie völlig. Noch lange Zeit trug er ihr Bild im Herzen. Mit Gewalt suchte er später die immer wieder aufwallenden Regungen durch Reflexionen zu unterdrücken und dann bei Luisens Schwester Konstanze zu vergessen.

Die Aussichtslosigkeit, in München und Mannheim eine feste Stellung zu erringen sowie für die deutsche Nationaloper seine Fähigkeiten einsetzen zu können, ferner die Gefahren, die seine Liebe zu Luise umschwebten und seinen Zukunftstraum zu vernichten drohten, ließen ihm während des Mannheimer Aufenthalts immer mehr zum Bewußtsein kommen, daß es ihm versagt sei, sein künftiges Leben nach eigenem Ermessen einzurichten, daß er sich eben „in Glück und Unglück schicken" müsse und sein Schicksal nicht selbst bestimmen könne. Nicht für seine Kunst, wohl aber für eine günstige Gestaltung seiner äußeren Lebensverhältnisse fehlte ihm die nötige Energie. Die Mannheimer Erfahrungen bereiteten wohl auch den Anschauungen einen fruchtbaren Boden, die vielleicht calvinistische Mannheimer Kreise in ihn einpflanzen mochten, und festigten in ihm eine Art von Fatalismus gegenüber der äußeren Welt, der auch fernerhin nicht mehr von ihm wich, ohne dabei jedoch mit seiner religiösen Überzeugung, dem katholischen Glaubensbekenntnis, in einen ernsteren Konflikt zu geraten. In die revolutionäre, dämonische Wesensart, die eine Seite von Wolfgangs Natur, welche die G moll-Sinfonie von 1773 entstehen ließ, ergoß sich ein neuer Strom dunkler Kräfte. Die aufsteigende Erkenntnis, daß er dem „Glück und Unglück" auf Gnade und Ungnade ausgeliefert sei, war das dritte große Mannheimer Erlebnis.

12. Paris (März 1778 – September 1778)

Am 14. März 1778 verließen Mutter und Sohn die kurfürstliche Residenz, am Nachmittag des 23. März fuhren sie in Paris ein. „Von Paris aus", so hatte ihnen Vater Leopold nach Mannheim geschrieben, „geht der Ruhm und Name eines Mannes von großem Talent durch die ganze Welt."

Paris mit über einer halben Million Einwohner war damals der geistige Mittelpunkt der Welt. Noch stand das ancien régime, das Ideal zahlreicher europäischer Höfe, auf festen Füßen. Als Ludwig XVI. im Jahre 1774 die Regierung übernahm, dauerten die Hochrufe auf den neuen König vom frühen Morgen bis zum Sonnenuntergang, und als Marie Antoinette, die Tochter Maria Theresias, einem Dauphin das Leben schenkte, feierte Frankreich ein Familienfest. Mit guten Vorsätzen, jedoch ohne anhaltende Energie und Charakterstärke versuchte der neue König unhaltbare Zustände zu beseitigen und mit Turgot und Necker Finanzreformen durchzuführen, aber die eigene Freude am Glanze stand der gebotenen Sparsamkeit und damit einer durchgreifenderen Besserung der Verhältnisse im Wege, und die privilegierten Stände erhoben sich für ihre bedrohten Vorrechte. Diese Privilegierten strömten in die Hauptstadt und das nahe Versailles, hatten dort ihre prunkvollen Paläste und dekorierten Lusthäuser, gaben Gold mit vollen Händen aus und häuften Schulden, lebten der Jagd, der Causerie und den Damen. Die Wege zwischen Paris und Versailles boten in dem Schwarm hin- und hereilender Wagen den Anblick einer verkehrsreichen Großstadtstraße, während auf den übrigen Wegen in die Provinz fast eine Kirchhofsstille herrschte. In Versailles stand der Sonnentempel des selbstbewußten Königtums, um den sich die Sitze der vornehmsten Adelsgeschlechter gruppierten. Die Aristokraten kümmerten sich kaum um ihre Güter in der Provinz und kannten zur Not ihre Pächter. Enorme Einkünfte reichten nicht zur Deckung

der Ausgaben. Der königliche Haushalt verschlang den zehnten Teil des Staatseinkommens. Die Küchenhierarchie des Königs setzte sich allein aus gegen fünfhundert Personen zusammen. Die Fleisch- und Fischhändler präsentierten 1778 einen Schuldenzettel von dreieinhalb Millionen. Der Herzog von Choiseul, der seine Güter auf vierzehn Millionen schätzte, hatte eine Schuldenlast von zehn Millionen. Frau von Dupin de Franceuil erzählte ihrer Enkelin George Sand: „Damals war man niemals alt. Keine geschäftlichen Voreingenommenheiten belasteten das Gemüt oder machten den Geist schwerfällig. Man wußte sich zu ruinieren, ohne daß es den Anschein hatte, etwa wie Spieler, die verlieren, ohne Unruhe und Verdruß zu verraten." Diese Welt des alten und neuen Adels, die trotz ihres Nichtstuns und ihrer Langeweile keine unbeschäftigte, freie Stunde herausschlug und beim Kerzenlicht sich erst wohl fühlte, opferte Hekatomben den Göttinnen der Lebenskunst und der Schönheit, innerhalb deren Gebote jede geistige und sittliche Freiheit gerechtfertigt erschien. Geist und Grazie gaben diesem tändelnden Spiel eine Weihe und wanden um Kunst und Leben ein einigendes Band. Diese Herren und Damen in Zopf und Reifrock wußten das Leben in vollen Zügen zu genießen, aber sie wußten auch zu sterben; sie schritten mit derselben Würde und Leichtigkeit wie in den Ballsaal später ins Gefängnis und aufs Schafott.

Schönheit und Lebenskunst verlangten zu ihrer Entfaltung die Teilnahme schöpferischer, geistiger Kräfte. Und so schloß sich denn das Künstlervolk der Literaten, Maler, Bildhauer, Architekten und Musiker mit den Herren des Landes zur Gemeinschaft zusammen. Voltaire stand damals am Ende eines unermüdlichen Schaffens als Dichter, Philosoph und Kritiker, im Kampfe für Aufklärung, für Humanität. Noch erlebte der achtzigjährige große Spötter in Paris am 30. März 1778 — sieben Tage nach Wolfgangs Ankunft — jene Apotheose, die ihn nach seinem eigenen Ausruf „unter Rosen zu ersticken" drohte. Diderot, der Leiter und Vollender der „Encyclopédie", die auf dem Boden einer neuen philosophischen Weltanschauung in Frankreich die „allgemeine

Denkart zu verändern" trachtete und von oben herab die geistige Luft der Revolution vorbereitete, war 1774 von der Petersburger Reise zu seiner Gönnerin, Katharina II., wieder nach Paris zurückgekehrt. Jean Jacques Rousseau, der heftigste, maßlose Ankläger französischer Kultur seiner Zeit, der Verkünder des Evangeliums der Natur und der Volkssouveränität, hatte mit seinen philosophischen Freunden, gegen deren Rationalismus er das Gefühl verteidigte, gebrochen und verbrachte in Zurückgezogenheit fern von Paris seine letzten Lebenstage. Die Kunde von seinem am 2. Juli 1778 erfolgten Tode traf während Wolfgangs Aufenthalt in Paris ein. Um diese Größen der Aufklärung, deren Gedanken damals die gewitterartig gespannte Pariser Atmosphäre durchzogen, bewegte sich eine bunte Schar großer und kleiner Geister, die sich in den Salons der Madame Geoffrin, der Marquise du Deffand und anderer wissensdurstiger Weltdamen ein Stelldichein gaben. Beim Pfälzer Baron von Holbach, dem „maître d' hôtel de la philosophie", sprachen Marmontel über Ästhetik, Raynal über handelspolitische und der Abbé Morellet über nationalökonomische Fragen, der Gastgeber selbst legte die dogmatischen Grundlagen des Atheismus fest, denen auch Diderot zustimmte. Ein Charakterkopf besonderer Art war unter diesen „Philosophen" der Regensburger Melchior Grimm, welcher der „Correspondance littéraire" zum Aufschwung und Ansehen verholfen hatte und damals in Paris als Gesandter des Gothaischen Hofes tätig war. Mit Madame d' Epinay, deren zerknitterte Seele er aufrichtete und zu sich heraufzog, verband ihn eine langjährige „liaison". In diesen schöngeistigen Zirkeln spielten Erörterungen der Theaterfragen eine wichtige Rolle. Der Kampf um die nationale Oper, für und gegen die italienische Musik, der in Paris schon seit langem die Parteileidenschaften entfacht hatte, gab auch hier den Anstoß zu ästhetischen Auslassungen, welche die Gültigkeit früher herrschender Ideen anfochten und neue Auffassungen über den Sinn der Musik, über das Verhältnis von Dichtung und Musik in der Oper zur Geltung zu bringen suchten. Die Sehnsucht nach der spezifisch

musikalischen Schönheit, nach der Stärkung der musikalischen Kräfte in der nationalen Oper war gewachsen, der „Romantisme“ auch in die musikästhetische Literatur eingedrungen. Die Encyklopädisten, Rousseau und Diderot, Grimm und Holbach legten ihr Gewicht an Ansehen und Einfluß in die Wagschale der italienischen Partei, während d'Alembert auch die Größe Rameaus nicht verkannte. Jean Jacques Rousseau war mit Wort und Tat, mit Essays und dem „Devin du village“ für die italienische Kunst eingetreten, Grimm unterzog unter Rousseaus Einfluß die „alte Butike“ der Pariser großen Oper und deren „Psalmodie“ in dilettantischer Weise mit Hohn und Spott. Flugschriften und Pamphlete flogen hin und her, die Opernbühne des ancien régime bot eine weithin sichtbare Zielscheibe für die Pfeile der revolutionären Geister. Da erschien auf Betreiben Marie Antoinettes Anfang 1774 Christoph Willibald Gluck in Paris.

Der Reformator der Oper, ebenso wie Winckelmann und Goethe von den Ideen des „Risorgimento“ ergriffen, hatte den Bruch mit der Metastasianischen Librettistik vollzogen und damit den entscheidenden Schritt gewagt. In der aulidischen Iphigenie knüpfte er noch stärker wie in seinen früheren Wiener Reformwerken an das französische Musikdrama Rameaus an, rückte das Drama in den Brennpunkt und schuf typische Charaktergestalten von stärkster Plastik. Als ein Musikdramatiker, der die schöpferischen Kräfte der strengsten Aufsicht durch den Kunstverstand unterwarf, stand er voll und ganz auf dem Boden der alten französischen Oper. Aber dem Rationalisten war auch die stärkste künstlerische Erlebnisfähigkeit eigen und diese gewann ihm die Sympathien der Revolutionäre. Gluck glaubte auf den Beifall des französischen Publikums rechnen zu können. Die Erstaufführung des Reformwerks im April 1774 erzielte aber keinen unbestrittenen Erfolg und errang ihm zunächst nicht die Gunst einer der großen Parteien. Diese Iphigenie und der umgearbeitete Orpheus, der vier Monate später folgte, schlugen jedoch immerhin in die Phalanx der Gegner eine Bresche und zogen vor allem Jean Jacques

Rousseau auf die Seite des Meisters. Nach Wien zurückgekehrt, ging Gluck an neue Reformopern, aber nun holten in Paris die Italianissimi zum Schlage aus, stellten Niccolo Piccinni als Gegenkönig auf und verlangten auch für ihn die Öffnung der Pforten der académie royale de musique. Piccinni sollte dieselbe Quinaultsche Rolanddichtung komponieren, die bereits Gluck übertragen war. Glucks öffentlicher Protest gab das Signal zum offenen Kampfe, in dem die Buffonisten und Antibuffonisten die Namen wechselten und sich als Piccinnisten und Gluckisten erbittert gegenübertraten. Daneben standen zuwartend altnationale und vermittelnde Parteien. Im Juli 1777 erschien Gluck aufs neue in Paris, jedoch seine „Armide" errang keinen entscheidenden Sieg. Ein halbes Jahr später, am 27. Januar 1778, etwa zwei Monate vor Wolfgangs Ankunft, kam aber nun der Gegenkönig zum Zuge und erlebte mit seinem „Roland" einen verdienten Triumph. Ohne daß es die blinden Parteigänger merkten, stritt Piccinni mit diesem Werke unter den Fahnen Glucks, in dessen Reihen sich auch der seit 1776 an der Académie royale angestellte Ballettmeister Noverre mit seinen Tanzdramen gestellt hatte. Noch war der Kampf nicht beendet, erst nach Wolfgangs Abreise ging Glucks „Iphigénie en Tauride" im Mai 1779 über die Bretter.

Neben diesen Opern, um die der Parteikampf tobte, fehlten auf den Spielplänen der Comédie italienne der siebenziger Jahre nach wie vor nicht die zeitgemäßen Stücke von Duni, Philidor, Monsigny, Grétry, die schon bei Wolfgangs erstem Pariser Aufenthalte in Mode waren, sowie die italienischer Musiker. Für die Pflege von Konzertsinfonie und Instrumentalkonzert, von Oratorien-, Chor- und Sologesang sorgten damals die „Concerts spirituels" sowie die „Concerts des amateurs", die über einen modernen Orchesterapparat verfügten und glänzende Aufführungen zustande brachten. Joseph Le Gros stand an der Spitze der „Concerts spirituels", François Joseph Gossec war in ihnen wie in den von ihm begründeten „Concerts des amateurs" eine tonangebende Persönlichkeit. Die Mannheimer Instrumentalisten

weilten in diesen Instituten als gern gesehene Gäste. Die deutsche Instrumentalmusik hatte in den Programmen einen beherrschenden Platz. Joseph Haydns Sinfonien gehörten seit 1776 zum eisernen Bestand der Konzertaufführungen. Der anakreontische Grundzug, die geistreiche Gedankenaussprache seiner Musik war ein Stück vom Geiste des ancien régime. Gossec genoß als moderner, den Mannheimern nahestehender Sinfoniker Ansehen. Neben der öffentlichen Musikpflege gewannen die Salons Bedeutung. In den Häusern des Prinzen Conti, des Duc d' Aiguillon, des Maréchal de Noailles, des Baron Bagge und anderer Aristokraten wurden Konzerte veranstaltet. Musiker, die hier eingeführt waren, konnten für ihre weitere Laufbahn in Paris auf Unterstützung und Beachtung rechnen. Ein reger, mit Privilegien ausgestatteter Notenvertrieb gereichte dem Musikleben zum Vorteil und förderte die internationalen künstlerischen Beziehungen.

Diese Welt des damaligen Paris, die ihn in Einzelerscheinungen an die Salons der italienischen Nobilität erinnerte, bekam jetzt Wolfgang zu sehen. Nach Mannheim nun die Weltstadt, in der er bereits als Wunderkind mit den französischen Klavieristen, insbesondere Schobert, Bekanntschaft geschlossen hatte, und die ihm jetzt ebenso wie vorher die kurpfälzische Residenz in einem neuen Lichte erschien. Nach der literarischen Sturm- und Drangatmosphäre die Stätte der musikalischen Revolution. Wie in Mannheim konnte er sich auch jetzt in Paris das Leben nach seinen eigenen Plänen einrichten; die Mutter legte ihm auch hier keine ernstlichen Hindernisse in den Weg. Es mußte sich aber nun zeigen, ob er gerade in Paris ohne den Vater und dessen diplomatische Schachzüge sich freie Bahn schaffen konnte, die ihm die Aussicht auf ein dauerndes Unterkommen eröffnete oder doch wenigstens glänzende Empfehlungen für andere Höfe sicherte. Wohl trug er mit sich den Freibrief des Geistes, welcher die Pariser Salons ohne weiteres erschloß, aber es war die Frage, ob er selbst die aristokratische Welt von seiner genialen Begabung und seinem Können überzeugen konnte.

Im Hotel „zu den vier Haimonskindern“ in der Rue du Gros-Chenet schlugen Mutter und Sohn endlich ihren Wohnsitz auf. Von hier aus unternahm Wolfgang seine Schritte in die Pariser Gesellschaft, in die literarischen Salons. Vater Leopold hatte es nicht an Ratschlägen fehlen lassen, die es Wolfgang erleichtern sollten, sein Ziel zu erreichen. Er hatte ihn aufmerksam gemacht, daß in Paris eine „ganz andere Lebensart, eine andere Gedenkungsart“ herrsche, daß die „äußerste Politesse sich bei Personen von Stand zu insinuiren“ erforderlich und die „Art im Französischen sich höflich auszudrücken, sich anzuempfehlen, Protektion zu suchen, sich anzumelden ganz etwas eigenes“ sei, hatte ihn zur Vorsicht im Verkehr mit neuen Bekanntschaften und besonders mit „Frauenzimmern“ gemahnt und ihm eine ausführliche Liste der aristokratischen Familien übersandt, bei denen sich schon das Wunderkind vorgestellt hatte und der junge Musiker jetzt von neuem vorsprechen sollte. Er riet Wolfgang, sich an Melchior Grimm und Madame d' Epinay zu halten, dagegen Gluck, Piccinni, Grétry als Parteigrößen „möglichst zu meiden“. So stieg Wolfgang nicht unvorbereitet in den Fiaker, um seine Besuche abzustatten. Er fuhr zu Grimm, zu dem pfälzischen Ministerresidenten Grafen von Sickingen, zu den Mannheimer Bekannten, Wendling, Ramm und Ritter. Er trifft mit Raaff und Noverre, mit der Pianistin Jeunehomme wieder zusammen, verkehrt auf Wunsch des Vaters zurückhaltend mit Piccinni, in dem er jetzt nicht den italienischen Buffonisten, sondern den französelnden Apostaten sieht, und lernt den gefeierten böhmischen Hornisten Punto, den bedeutenden Komponisten Noverrescher Tanzdramen J. J. Rodolphe sowie Gossec und Le Gros persönlich näher kennen. Grimms Empfehlungen verschaffen ihm Zutritt in das Haus der Herzogin de Chabot, in deren Salons er schüchtern herumsitzt und vor Kälte in den ungeheizten Räumen zitternd auf einem „miserablen elenden Pianoforte“ Variationen spielt, ferner zum einflußreichen Herzog de Guines, dem früheren Gesandten in England, der ihm einen Kompositionsauftrag erteilt und die theoretische Ausbildung seiner

als Harfenspielerin bewunderten Tochter anvertraut. Le Gros, in dessen Wohnung er arbeitet, ersucht ihn um einige Ersatzchöre für Holzbauers Miserere, stellt ihm einen Operntext „Alexander und Roxane" sowie die Komposition eines neuen Balletts in Aussicht. Zu Aufführungen der „Concerts spirituels" soll Wolfgang eine neue Sinfonie sowie für die Mannheimer Freunde und Punto eine Sinfonie concertante schreiben. Rodolphe macht ihm Hoffnungen auf eine gutbezahlte Organistenstelle in Versailles; Raaff musiziert mit ihm, begutachtet die neuentstandenen Stücke und trägt seine Begeisterung für das „verfluchte Männchen" in weitere Kreise. Grimm plaudert mit ihm über die französischen Musikverhältnisse, und beide lassen ihren „musikalischen Zorn über die hiesige Musik" aus. Der Geist der Italienerpartei, J. J. Rousseaus, färbt auf Wolfgang ab, wenn er erregt ausruft: „wenn nur die verfluchte französische Sprache nicht so hundsföttisch zur Musik wäre! – Das ist was elendes – die teutsche ist noch göttlich dagegen. – Und dann erst die Sänger und Sängerinnen – man sollte sie gar nicht so nennen – denn sie singen nicht, sondern sie schreien – heulen." Der Aufforderung des Vaters, die Pariser Theatervorstellungen zu besuchen, wird er gerne nachgekommen sein und auch die französischen Schauspielaufführungen mit ihrem abgetönten Ensemblespiel und der reichen Gebärdensprache nicht gemieden haben. Die Pariser Chöre verfehlen auf ihn nicht die Wirkung. Seine neue Sinfonie erlebt am Fronleichnamstag in den „Concerts spirituels" ihre Erstaufführung und findet eine beifällige Aufnahme: „die Sinfonie fing an, Raaff stund neben meiner, und gleich mitten im ersten Allegro war eine Passage, die ich wohl wußte, daß sie gefallen müßte, alle Zuhörer wurden davon hingerissen – und war ein großes Applaudissement – weil ich aber wußte, wie ich sie schriebe, was das für einen Effekt machen würde, so brachte ich sie auf die letzt noch einmal an – da gings nun Da capo. Das Andante gefiel auch, besonders aber das letzte Allegro – weil ich hörte, daß hier alle letzten Allegro wie die ersten mit allen Instrumenten zugleich und meistens unisono anfangen, so fing ich

mit die zwei Violin allein piano nur acht Takt an – darauf kam gleich ein forte – mithin machten die Zuhörer – (wie ichs erwartete) beim Piano sch – dann kam gleich das forte – sie das forte hören, und die Hände zu klatschen war eins – ich ging also gleich für Freude nach der Sinfonie ins Palais Royale – nahm ein guts Gefrornes, bat den Rosenkranz, den ich versprochen hatte – und ging nach Haus." Auf diese Aufführung bezieht sich eine Kritik des „Mercure", die den beiden ersten Sätzen der Sinfonie „un grand caractère, une grande richesse d'idées et des motifs bien suivis" zuerkannte, im Finale jedoch das Interesse der „amateurs d'un genre de musique qui peut intéresser l'esprit, sans jamais aller au coeur" gewahrt fand. So schien für Wolfgang der Horizont sich aufzuhellen und eine sonnige Pariser Zeit anzubrechen. Fröhlich schreibt die Mutter nach Salzburg: „der Wolfgang ist hier wieder so berühmt und beliebt, daß es nicht zu beschreiben". Aber schon stiegen Wolken am Himmel auf, die Wolfgangs auflebende Zuversicht wieder bedrohten. Le Gros setzte sich für ihn nicht in der starken Weise ein, die er erwartet hatte, Rodolphes Versailler Antrag erwies sich als optimistisches Musikantengeschwätz. Auch aus dem Opernplan Noverres sowie einem anderen, einer französischen Bearbeitung von Metastasios „Demofoonte", wurde nichts, und Wolfgangs Beiträge zum Ballett „Les petits riens" betrachtete man als „Freundstück für Noverre", über das der Name des Autors leichthin in Vergessenheit geriet. Der Kompositionsunterricht im Hause des Herzogs de Guines fand bei Wolfgangs hochgestellten Ansprüchen an die Schülerin ein frühzeitiges Ende. Man suchte bei Wolfgangs geringen Honoraransprüchen noch zu feilschen und sah in dem jungen Musiker einen „dummen Teutschen", der wie seinerzeit als Wunderkind noch in den Kinderschuhen stecke und nach Laune behandelt werden könne. „Überhaupt hat sich Paris viel geändert," schreibt Wolfgang dem Vater, „die Franzosen haben lang nicht mehr so viel Politesse, als vor fünfzehn Jahren. Sie grenzen itzt stark an die Grobheit. Und hoffärtig sind sie abscheulich". Wolfgangs Un=

zufriedenheit wächst. „Daß ich hier nicht gerne bin", heißt es in einem Briefe an den Vater, „werden sie schon längst gemerket haben." Er erblickt in Gossecs Schützling Cambini und anderen intrigierende Gegner und Neider und übersieht, daß er zum großen Teil selbst daran schuld war, daß die gesellschaftlichen Beziehungen nicht die erhofften Früchte trugen. Er hatte in der aristokratischen Welt, auch in musikalischen Kreisen, Entgegenkommen gefunden, aber als diese nun von ihm ein selbständiges Eingreifen und Mitgehen verlangten, da versagte er. Zur Unzufriedenheit gesellte sich bei Wolfgang eine innere Unruhe, welche die längere Trennung von der Mannheimer Geliebten verursacht hatte und die ihn den Vater mit den Worten umschmeicheln ließ: „Ich hoffe auch von Ihrer Güte, daß Sie es gewiß tun werden – machen Sie sich nur itzt keine unnütze Gedanken, denn um diese Gnade will ich Sie schon vorher gebeten haben, daß ich meine Gedanken nicht eher ins Klare setze, als bis es Zeit ist." Vor allem aber traf jetzt Wolfgang ein Schlag, den er am wenigsten erwartet hatte.

Mutter Mozart war in den heißen Junitagen ernstlich krank geworden. Sie war in den letzten Monaten, während Wolfgang seinen Verpflichtungen und Arbeiten nachging, vielfach allein „wie in Arrest" auf ihrem Zimmer gesessen und konnte sich nur durch Stricken die Zeit vertreiben. Dann hatte sie Anschluß an die Musikerfamilie Heina gefunden. Mit Interesse war sie zuletzt den kriegerischen Ereignissen in Deutschland, der französischen Mode, die den Damen Spazierstöcke vorschrieb, gefolgt. Nun hatte sich bei der achtundfünfzigjährigen Frau eine „innerliche Erhitzung", vielleicht eine Art Typhus, eingestellt. Bald nahm die Krankheit eine bedenkliche Wendung. Fieberzustände traten ein. Trotz des Sträubens der Mutter zog Wolfgang nach einigen Tagen einen alten deutschen Arzt zu Rate. Es wollte sich jedoch keine Besserung zeigen. Wolfgang „ging herum, als wenn er gar keinen Kopf hätte". Er war allein in der Krankenstube, in der Pflege der Mutter auf sich selbst angewiesen; nur Heina stand ihm tapfer zur Seite. Am 16. Juni machte der Arzt die Bemerkung:

„ich fürchte, sie wird diese Nacht nicht ausdauern". Wolfgang glaubt nicht recht gehört zu haben. In Angst und Verzweiflung läuft er zu Heina, der einen deutschen Geistlichen veranlassen sollte, der Kranken Wegzehrung und Ölung zu reichen, dann zu Grimm, der seinen Arzt zu schicken verspricht. Eine leise Besserung tritt ein, schon schöpft Wolfgang wieder Hoffnungen. Die Fieberphantasien nahmen aber zu und raubten der Kranken die Besinnung. Wolfgang „druckte" der Mutter „die Hand, redete sie an – sie sahe ihn aber nicht, hörte ihn nicht und empfand nichts". Und am Freitag abend des 3. Juli verschied sie, „wie ein Licht" erlöschend. Am Totenbette steht Wolfgang mit Heina. Die Totenwache begehrt nach Ortsgebrauch einen Ring der Verstorbenen als Lohn. Noch in derselben Nacht setzt sich Wolfgang hin und schreibt nach Salzburg an den Abbé Bullinger, der dem Vater die Trauerbotschaft schonend beibringen soll. „Trauern sie mit mir, mein Freund! – dies war der traurigste Tag in meinem Leben – ich muß es ihnen doch sagen, meine Mutter, meine liebe Mutter ist nicht mehr!" Am folgenden Tage wurde die Verstorbene im Friedhof zu Saint Eustache zur letzten Ruhe bestattet.

Wolfgang hatte seine Mutter verloren, deren „Augapfel er war, die völlig stolz auf ihn war und die gänzlich in ihm gelebt" hatte. Er war nun allein und verlassen in Paris. Die Mannheimer Freunde, auch Raaff, waren bereits abgereist, und was konnten ihm in diesen Wochen die Pariser Herrschaften, die ihm nicht näherstanden, sagen! Er wußte, daß den Vater und die Schwester die Trauernachricht niederschlug; ein Salzburger Brief brauchte ihm nicht erst die Worte des Vaters zu melden: „Wir weinten zusamm, daß wir kaum den Brief lesen konnten, – großer barmherziger Gott! Dein allerheiligster Wille geschehe!" Wolfgang flüchtet sich in seine vier Wände und weint und sinnt. Die fatalistischen Gedanken, die ihn in Mannheim bewegt hatten und in Paris, vielleicht durch Angehörige des Jansenistenkreises, weiter genährt wurden, fassen in ihm jetzt um so tiefer Wurzeln und verscheuchen die letzten Zweifel, die sich in ihm noch geregt

hatten. „Ich habe Schmerzen genug empfunden, habe genug geweint — ... bedenken Sie, daß es der Allmächtige Gott also hat haben wollen — ... in jenen betrübten Umständen habe ich mich mit drei Sachen getröstet, nämlich durch meine gänzliche vertrauensvolle Ergebung in Willen Gottes — dann durch die Gegenwart ihres so leichten und schönen Tods, indem ich mir vorstellte, wie sie nun in einem Augenblick so glücklich wird — wie viel glücklicher daß sie nun ist, als wir, so daß ich mir gewunschen hatte, in diesem Augenblick mit ihr zu reisen — aus diesem Wunsch und aus dieser Begierde entwickelte sich endlich mein dritter Trost, nämlich, daß sie nicht auf ewig für uns verloren ist — daß wir sie wieder sehen werden — vergnügter und glücklicher beisammen sein werden, als auf dieser Welt." „Meine selige Mutter hat sterben müssen — kein Doktor in der Welt hätte sie diesmal davon bringen können." Und in diese Erwägungen, die seinem äußeren Wesen den Anschein der Gefaßtheit gaben, klingt ihm das Münchener Schicksalsthema hinein: es ist keine Vakatur für dich da, für dich ist kein Platz frei. „Melancholische Anfälle" durchschütteln ihn, niemand kommt, ihn mit weichen Händen aufzurichten. Wohl nahm sich Melchior Grimm jetzt seiner an und brachte ihn bei Madame d'Epinay unter, aber hier sollte er nicht seine innere Ruhe wiedergewinnen und seine schwarzen Gedanken verlieren, sondern vielmehr neuen Konflikten entgegengehen.

Melchior Grimm war, seit ihn Mozarts in Paris vor vierzehn Jahren das letzte Mal gesehen hatten, ein anderer geworden. Vater Leopold zwar meinte: „er kann doch sein zärtliches Herz in Rußland nicht mit eines Moskowitischen Herze vertauscht haben", aber die Mutter hatte doch recht, als sie zum Sohne äußerte: „ich weiß nicht, der — kommt mir ganz anders vor". Grimm besaß jetzt das Freiherrnpatent und trug die Uniform des russischen Staatsrats sowie das Großkreuz des Wladimirordens. Auch seinen Pariser Freunden blieb die Wandlung, die sich in dem kühlen Egoisten vollzogen hatte, nicht verborgen. Gewiß hatte er auch jetzt Wolfgang bei seinem Eintreffen in Paris unter

seinen Schutz genommen und ihm aristokratische Kreise erschlossen. Der Mann, der sich selbst vom einfachen Hauslehrer rastlos hinaufgearbeitet hatte, erwartete jedoch von dem, dem er hilfreich die Hand geboten hatte, daß er nun selbständig weitergehe und sich einen Namen in Paris erwerbe. Wohl nicht ohne Vergnügen bemerkte der glühende Verehrer französischer Sitte und französischer Dichtkunst, der zugleich der heftigste Gegner französischer Musik war, daß das französische Wesen nicht spurlos an Wolfgang abglitt, daß dieser aber auch in seine Verdammungsurteile über französische Musik miteinstimmte und die Franzosen als „lauter Vieher und Bestien, was die Musik anbelangt" bezeichnete. Er mochte es loben, daß Wolfgang nicht den Gluckisten nachlief, und Wolfgangs Standpunkt gutheißen: „fordert man mich aber heraus, so werde ich mich zu defendiren wissen — wenn es aber ohne Duell abläuft, so ist es mir lieber." Aber Grimm mußte doch auch bald inne werden, daß Wolfgang „zu treuherzig" sei und nicht das Geschick sowie die „Aktivität" besaß, um sich selbst in Paris durchzusetzen und Ansehen zu erzwingen. Er mochte wohl ahnen, wie Wolfgang über einen Voltaire dachte, wenn er auch nicht die Meldung nach Salzburg kannte: „Nun gebe ich Ihnen eine Nachricht, die Sie vielleicht schon wissen werden, daß nämlich der gottlose und Erzspitzbub Voltaire so zu sagen wie ein Hund, wie ein Vieh crepirt ist." So konnte nur jemand schreiben, den selbst diese Geisteswelt getroffen hatte. Vor allem aber verletzte Grimm, daß der junge Salzburger sich ihm nicht völlig unterordnete und der frühere Mailänder Maëstro sich nicht als ein entschiedener Parteigänger italienischer Musik entpuppte. „Dieses werde ich Ihnen alles mündlich sagen", schrieb Wolfgang dem Vater, „und klar vor die Augen stellen, daß der Mr. Grimm imstande ist, Kindern zu helfen, aber nicht erwachsenen Leuten — ... er hat wollen, ich soll immer zum Piccini laufen, und auch zum Caribaldi — — denn man hat itzt eine miserable Opera buffa hier — und ich habe allzeit gesagt: nein, da gehe ich keinen Schritt hin rc. mit einem Wort, er ist von der welschen Partie — ist falsch — und sucht mich selbst zu unter-

drücken." Mochte auch Madame d'Epinay in feinfühlender Art zu vermitteln suchen, unausgleichbare Reibungen mußten entstehen, als Wolfgang nach dem Tode der Mutter das Zimmerchen in der Avenue d'Antin bezog und nun häufiger mit Grimm in Berührung kam. Meinungsverschiedenheiten stellten sich ein, Grimm zog stärkere Saiten auf, „rupfte" Wolfgang erwiesene Gefälligkeiten „unter die Nase" und ließ sich hinreißen, dessen musikalische Begabung anzuzweifeln. Empört berichtet Wolfgang dem Vater: „die größte Guttat, die er mir erwiesen, besteht aus fünfzehn Louisd'or, die er mir brecklweise, beim Leben und Tod meiner seligen Mutter geliehen hat – ist ihm etwa für diese bang? – wenn er da einen Zweifel hat, so verdient er wahrhaftig einen Fuß – denn er setzt ein Mißtrauen in meine Ehrlichkeit (welches das einzige ist, was mich in Wut zu bringen im stande ist) und auch in mein Talent – doch das letzte ist mir schon bekannt, denn er sagte einmal selbst zu mir, daß er nicht glaube, daß ich im stande seie eine französische Opera zu schreiben." Wolfgang suchte nun den gemeinsamen Mahlzeiten fernzubleiben, um weiteren Auseinandersetzungen aus dem Wege zu gehen, aber nach zwei Monaten kam es doch zum offenen Bruch. Der „Herr Minister" befahl Wolfgang die Abreise und stellte ihm kurzweg den Stuhl vor die Türe.

Nach dem Tode der Mutter hatte sich Wolfgang nun mit Grimm überworfen, den ihm der Vater als seinen besten Freund empfohlen hatte. So hatte sich Wolfgangs Lage immer mehr verdüstert. Was ihn in diesen Monaten aufrecht erhielt, war der Gedanke an die ferne Geliebte sowie die Möglichkeit, im Falle äußerster Not wieder in den sicheren Hafen des Vaterhauses einlaufen zu können. In seinen Briefen ließ er es nicht an Andeutungen fehlen, um den Vater zu überzeugen, daß sein Herz nach wie vor an Luise hänge. Und der Vater, den der Tod der Gattin aufs tiefste erschüttert hatte, überschlägt nicht diese Anspielungen und trägt, obgleich ganz andere Gedanken durch seinen Kopf gingen, dem Sohne seine Mithilfe an. Wolfgang will selbst

die Sache in die Hand nehmen, um die Lage der Weberschen Familie zu verbessern. Obwohl Fridolin Weber mehrere Briefe unbeantwortet gelassen und ihm „dessentwegen so viele Gedanken gemacht" hatte, kann er es nicht glauben, daß sich die Freundschaftsbande gelockert hätten. Die Liebe beschwingt ihn, verscheucht zeitweise seine fatalistischen Gedanken und läßt ihn für die Familie Weber Zukunftsschlösser aufbauen. Zwar rät er ihr nicht zur Übersiedlung nach Paris, wohl aber zu einer Anstellung am Mainzer Hofe. Den Anschluß an die Seylersche Theatertruppe mißbilligt er, nicht allein weil bei dieser Gesellschaft „das Singspiel nur da ist um die Komödianten dann und wann der Mühe zu überheben ... und überhaupt zur Abwechslung", sondern weil er auch fürchtet, die Geliebte dadurch aus dem Gesichtskreis zu verlieren. Und mit zarter Innigkeit, im scharfen Gegensatz zu den Bäslebriefen, wendet er sich nun selbst an die „Carissima amica", gibt ihr Winke für das Studium seiner Andromedaszene (K. 272), rät ihr, sich mit Ernst in die Stimmung und Situation der Andromeda hineinzuversetzen, und bekennt, an dem Tage das größte Glück und den tiefsten Frieden zu finden, an dem er sie selbst wiedersehen und von ganzem Herzen umarmen könne. Die Veränderungen in der Mannheimer Hofmusik, das unsichere Schicksal der Geliebten steigern seine innere Unruhe. Obgleich sein alter Londoner Meister Christian Bach und der Kastrat Tenducci in Paris eintreffen und ihn mit aufrichtiger Freude begrüßen, beim Marschall de Noailles in Saint Germain einführen und seine Lage günstiger zu gestalten suchen, hält es ihn nicht mehr an der Seine. Der Ort, der ihm so viele Enttäuschungen gebracht und die Mutter geraubt hatte, wird ihm geradezu verhaßt. Der frivole Geist, die innere Unwahrhaftigkeit dieser Pariser Gesellschaft verletzen ihn. Offen spricht er es aus: ich habe hier „keine große Freude", Paris, „das ich nicht leiden kann", „wenn ich niemal nach Paris wäre". Die sittlichen Zustände der Pariser Gesellschaft erregen sein Mißfallen. Dabei bricht sein vaterländisches Gefühl wieder durch: „wenn ich mir öfters vorstelle, daß es richtig ist mit meiner Opera,

so empfinde ich ein ganzes Feuer in meinem Leibe, und zittere auf Händen und Füßen für Begierde, den Franzosen immer mehr die Teutschen kennen, schätzen und fürchten zu lernen". Unter diesen Verhältnissen konnten bei Wolfgang die neuen Vorschläge des Vaters auf einen fruchtbaren Boden fallen. In Salzburg war der Kapellmeister Lolli gestorben; es eröffnete sich dadurch die Aussicht einer Neuorganisation der Hofkapelle, die dem Vater die musikalische Führung und vielleicht auch der Geliebten eine Anstellung verschaffen konnte. Die Hoforganistenstelle war seit dem Tode Adlgassers noch unbesetzt. Wohl erschien Wolfgang der Aufenthalt in Salzburg jetzt noch ungünstiger als in Paris: „sie wissen, bester Freund, wie mir Salzburg verhaßt ist! — nicht allein wegen den Ungerechtigkeiten, die mein lieber Vater und ich alldort ausgestanden, welches schon genug wäre, um so ein Ort ganz zu vergessen und ganz aus den Gedanken zu vertilgen!" Noch zögerte und sträubte er sich, versicherte, daß „Salzburg kein Ort für sein Talent" wäre, und machte Einwände gegen seine Verwendung im Orchester. Er verkannte nicht, was Paris damals einem Musiker geben konnte. Aber die Aussicht, durch die Abreise von Paris wieder mit der Geliebten zusammentreffen zu können, das rücksichtslose Auftreten Grimms und der strikte Befehl des Vaters: „Mein nächster Brief wird dir sagen, daß du abreisen sollst" gaben doch schließlich den Ausschlag. Wolfgang rüstete gehorsam zur Abreise.
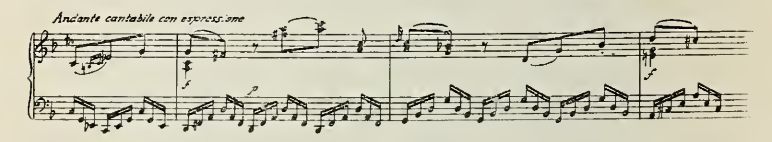
Wolfgangs während dieser Pariser Monate unter mannigfachen Hemmungen und Sorgen niedergeschriebene Kompositionen beschränken sich fast nur auf Instrumentalstücke. Einige sind bis heute verloren, andere wurden neuerdings wieder aufgestöbert. Zu einem Bühnenstück sollte Wolfgang an der Kampfstätte um einen neuen Opernstil nicht kommen. Unter Rücksichtnahme auf die musikalischen und gesellschaftlichen Kreise, in denen er in Paris verkehrte, entstanden zwei Sinfonien (K. 297, Anh. 8) für Le Gros, die Ballettmusik zu „Les petits riens" (K. Anh. 10) für Noverre, die Sinfonie concertante (K. Anh. 9) für Punto und die Mann=

heimer Freunde, ein Flöten- und Harfenkonzert (K. 299) für den Herzog de Guines und dessen Tochter, zwei Sonaten für Klavier und Violine (K. 304, 306), die mit den vier in Mannheim für die gleichen Instrumente geschriebenen Stücken (K. 301, 302, 303, 305) als sechsteilige Serie damals in Paris gestochen wurden, ferner vier Variationsreihen für Klavier (K. 264, 265, 354, 353), die der Vorliebe der Pariser Salons für diese Gattung entsprachen, und fünf Klaviersonaten (K. 310, 330, 331, 332, 333), von denen die erste mit den beiden Mannheimer Stücken (K. 309, 311) im Pariser Verlage Heina veröffentlicht wurde. Nachdem Wolfgang als Sinfoniker vier Jahre, auch während des Mannheimer Aufenthalts, geschwiegen hatte, schrieb er jetzt wieder zwei Sinfonien. Die erste in Ddur, die unter dem Namen Pariser- oder französische Sinfonie bekannt und gegenüber manchen anderen Jugendsinfonien Wolfgangs unverdienterweise bevorzugt worden ist, teilt mit seinen früheren Salzburger Sinfonien stilistische Eigentümlichkeiten, italienische Spuren, Züge der beiden Haydn und auch romantische Episoden, aber sie pflegt gegenüber der Gehobenheit und der Subjektivität des Ausdrucks vorhergehender sinfonischer Arbeiten doch mehr eine geistvolle Unterhaltung. Die Einwirkung der von Wolfgang kurz vorher an Ort und Stelle selbst studierten, in Paris damals beliebten Mannheimer Sinfonik zeigt sich in der Holzbläserbehandlung, in dynamischen Besonderheiten, die aber hinsichtlich der Crescendi von Wolfgang nicht voll und durchschlagend ausgenützt werden. Die Urteile, die ihm der Vater über den „elenden Sinfonieschmierer" Cannabich, das „Lärmen" und den „Misch-Masch" der Stamitzschen Sinfonien nach Paris schrieb, werden ihn in seinem Verhalten zur Mannheimer Sinfonie jetzt wohl zu einer gewissen Zurückhaltung veranlaßt haben. Die Einwirkung französischer Instrumentalmusik tritt zutage in der Aufnahme des vom Pariser Publikum damals vergötterten „premier coup d'archet", d. h. des gemeinsamen, mit möglichster Präzision gespielten Einsatzes des vollen Orchesters, ferner in der Absicht, dem deutschen „langen Geschmack" durch Streichung der
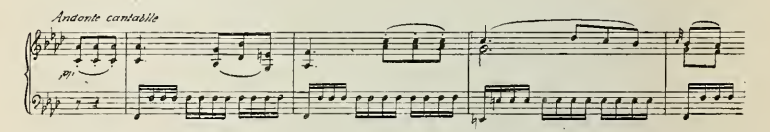
Wiederholungen auszuweichen. Das Fugato im letzten der drei Sätze war vielleicht eine Verbeugung vor Lullis und Rameaus Ouvertüren, die Umarbeitung des Mittelsatzes, die Klarinettenverwendung, die brillante und rauschende, auf den Klang gearbeitete Ausführung mit den glänzenden und kühnen Geigerfiguren ein Zugeständnis an Gossec und seine Richtung. Auf diese schwenkte Wolfgang auch ein in seiner zweiten, ebenfalls für die „Concerts spirituels" geschriebenen und hier am 8. September gespielten Pariser Sinfonie in B dur mit dem zweiteiligen Grundriß und der Bezeichnung „Ouverture". Französischen Gepflogenheiten und damit einem Wunsch des Vaters, der die Berücksichtigung des französischen Geschmacks angeraten hatte, trug er mit Balletnummern zu „Les petits riens" Rechnung, Rokokostücken zu einem schon im Titel angedeuteten zierlichen Vorwurf von der Art Watteaus, die ähnlich den Ballettnummern damaliger französischer Opern Gavotte, Passepied und Musette anstimmen und Figarostellen des Salzburger Serenaden- und Divertimentomusikers einstreuen. Eine Vermischung Mannheimer und Pariser Einflüsse lassen dann die Sinfonie concertante, eine der zahlreichen damals in Paris beliebten, ein Bindeglied zwischen „Sinfonie" und „Konzert" darstellenden Orchesterwerke, sowie das Konzert erkennen, mit dem Wolfgang wohl widerwillig nicht allein zum Modeinstrument der Flöte, sondern auch zu dem der Harfe griff. Den Uhrmacher Beaumarchais hatte die Harfe bei den „Mesdames de France" empfohlen. Bei dieser Kreuzung Mannheimer und Pariser Einflüsse, die schon in Wolfgangs Kompositionen der Mannheimer Zeit eingesetzt hatte, wurde nun aber allmählich die Einwirkung der französischen Musik vorherrschend. Auch jetzt scheiden Mannheimer Stileigentümlichkeiten nicht aus, aber sie verlieren gegenüber den französischen an Bedeutung. Die Kunst der französischen Klavieristen, besonders des Deutschen Schobert, dem er schon als Wunderkind in Paris gelauscht hatte, zieht ihn wiederum in ihren Bannkreis. Die einzelnen Instrumentalsätze wachsen im Umfang, die phantasieartigen Durchführungen er-

scheinen, pathetische Ausdrucksweisen der Tragédie lyrique werfen Schlaglichter herein. Den Variationen legt Wolfgang populäre Melodien, vor allem solche aus damals in Paris beliebten Opern von Dezède, zugrunde; auch das „Ah, vous dirais-je, Maman“ (K. 265), das unsere heutigen deutschen Kinder im Advent auf den Text „Morgen kommt der Weihnachtsmann" singen, entstammt dieser Quelle. Da glitzert es in diesen Variationen von Läufen, Trillern, chromatischen Skalen, Verzierungen, Oktaven-, Terz- und Sextengängen, wechseln die Tempi und halten plötzlich inne, schieben sich freie Kadenzen ein und verlangen besondere Anschlagmethoden. Das waren geeignete Vortragsstücke für die Pariser Salons, auch für Wolfgangs Pariser Klavierschüler, und stellten mit der glanzvollen virtuosen Darstellung seine früheren Variationsreihen in Schatten. Bei den zwei Sonaten für Klavier und Geige verharrte Wolfgang hinsichtlich der Behandlung der beiden Instrumente auf dem Boden seiner in Mannheim geschriebenen Stücke dieser Gattung. Aber einzelne Sätze weiten sich jetzt, wechseln zwischen thematischen und phantasieartigen Durchführungen und bevorzugen außerhalb der Sinfonie den „langen Geschmack“. Der Schlußsatz der zweiten Sonate wird zu einem ausgedehnten, siebenteiligen Finale, und mit der Dehnung des Grundrisses wächst der Fluß der Gedanken. Variation und französisches Rondo, Schobertsche Klavierkunst treffen wir auch in den dreisätzigen Klaviersonaten. Das auch heute noch geschätzte Variationsthema im ersten Satze der Adur-Sonate (K. 331) gehört zu jenen aus süddeutschen Volksliedern geschöpften Liedmelodien Wolfgangs, die vielleicht unter dem Eindruck der damaligen Pariser Opéra comique ihre graziöse und einschmeichelnde Haltung gewonnen haben und mit ihrer süßen Weichheit unsere Sinne umfangen. Das Allegretto „alla Turca“ derselben Sonate verdankte Anregungen vielleicht zuerst den früheren Wiener Unterhaltungen Wolfgangs bei Laugier, dann ähnlichen Charakterstücken der Opéra comique und erscheint als das erste Glied seiner Reihe orientalisierender Stücke, die im Gefolge der damaligen Türken-

opern über die „Zaide“ zur „Entführung aus dem Serail“ führen. Vor allem aber ſchlägt in dieſen Klavierſonaten teilweiſe ein pathetiſcher Ton durch, der bald in leidenſchaftlichſter Erregtheit auffährt, bald reſigniert zurückſinkt. Der Sturm der früheren Gmoll=Sinfonie zieht herauf: keine erdichtete Tragik, ſondern ſchwere perſönliche Erlebniſſe, der Tod der Mutter, drücken Wolfgang die Feder zu dieſen künſtleriſchen Bekenntniſſen in die Hand. Mit an ihm bisher ungewohnten harmoniſchen Kühnheiten, herben Diſſonanzen, fiebernden Figuren geht er in der A moll=Sonate (K. 310), die im Aufbau mit der E moll=Violinſonate (K. 304) verwandt iſt, zu Werke und wirft ſelbſt in den langſamen Mittelſatz plötzlich ein dramatiſch bewegtes Bild wilden Schmerzes:



das den galanten Muſiker der Salzburger Lehrjahre mit einem Male vor uns verſinken läßt. Auch in der F dur=Sonate (K. 332) ſteigen dieſe Stimmungen auf, wühlende Figuren reißen im letzten Satze jäh ab oder jagen in äußerſter Unruhe dahin. Und im Mittelſatze der C dur=Sonate (K. 330) erklingt ein leiſer, melancholiſcher Klagegeſang:



mit dem Wolfgang wohl der verſtorbenen Mutter einen wehmütigen Abſchiedsgruß widmet. Die Macht des inneren Erlebniſſes führte den jungen Muſiker in dieſen Klavierſonaten auf eine Höhe, auf der wir ihn als Serenaden= und Divertimentikomponiſten vor der Mannheimer und Pariſer Zeit verließen.

Der Einfluß, den dieſe ſechs Pariſer Monate auf Wolfgang ausübten, äußerte ſich wie der des Mannheimer Aufenthalts in

den während dieser Zeit entstandenen Kompositionen, wirkte aber auch bis in die Meisterjahre fort. Verschiedene Eindrücke, die Wolfgang in Paris damals empfing, kamen künstlerisch zunächst noch nicht zum Vorschein, sondern zeigten sich erst in den folgenden Jahren. Das waren ästhetische Auseinandersetzungen im Grimmschen Kreise, das Leben und Treiben des ancien régime, wie es sich damals in seinen grellsten Farben in Paris entfaltete, Unterredungen mit Raaff über die „Bravura, die Passagen und Rouladen", dann die großen Chorszenen, die ihm in der Tragédie lyrique und in den Gluckschen Reformwerken gegenübertraten. Wie die Mannheimer Musik erfaßte ihn das Pariser Theater, steigerte aber auch seine Gereiztheit und sein Gefühl der eigenen inneren Unsicherheit. Wolfgangs vielbesprochene Bemerkung aus der Zeit der „Entführung": „bei einer Opera muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein", mutet an wie eine Variierung von Diderots These „partout le rôle du poète est subordonné au rôle du musicien". Beaumarchais' „Le mariage de Figaro" konnte nur jemand in seiner Weise umprägen, der das ancien régime aus eigener Anschauung kennen gelernt hatte. Im „Idomeneo", wie dann auch im „Don Giovanni", in „La Clemenza di Tito" und in der „Zauberflöte" beobachten wir die Niederschläge der Reform-Opern Glucks.

Ritter von Gluck, der Meister der Pariser Werke, der sich von den Prinzen bedienen ließ, und der junge Mozart, der schon eine Fülle verheißungsvollster Werke in seinen Schubladen liegen hatte und schüchtern in den Salons herumsaß! In ein näheres Verhältnis zu Gluck und seiner Schule sollte Wolfgang niemals kommen. Wohl spürte er damals, daß hier ein neues musikalisches Drama im Anzuge war. Melchior Grimm und der Vater, deren beider Herzen an der italienischen Oper hingen, trugen wohl hauptsächlich die Schuld, daß Wolfgang sich nicht selbst unbefangen und in eigenem Studium mit der Reform der italienischen Oper auseinandersetzen konnte, daß ihm Kern und Wesen des Gluckschen Dramas verborgen blieben. Der junge Musiker, der schon früh von Glucks Musik ge-

packt worden war, hätte ohne diese fremden Eingriffe wohl eine nähere Fühlung mit Glucks Reformoper gewonnen. Die Aufklärung, daß die entscheidende Tat der Opernreform vor allem auch in der Textfrage lag, hätte ihm in den nächsten Jahren schon für den „Idomeneo" außerordentliche Dienste leisten können. Aber die verschiedenartige innere Organisation künstlerischer Schaffenstätigkeit, Glucks absolut angewandte Denkkraft und Mozarts mehr gefühlsmäßige Erfassung, Glucks Grundsatz, über den Dramatiker den Musiker zu vergessen, während Mozart doch eher zur italienischen Auffassung und reicheren musikalischen Behandlung neigte, Glucks Typisierung und Mozarts Individualisierung der Bühnengestalten hätten die beiden in der Oper doch wohl stets in einem weiten Abstand voneinander gehalten, auch wenn sich Mozart der Gluckschen Reformoper angeschlossen hätte.

Mit dem tiefsten seelischen Erlebnis dieser Monate schied Wolfgang von Paris. „Sie wissen daß ich mein lebetag (obwohl ich es gewunschen) niemand habe sterben gesehen – und zum erstenmale mußte es just meine Mutter sein". Die Habseligkeiten der Mutter wurden zusammengerafft und vorausgeschickt. Mit einigen Reisegefährten fuhr Wolfgang am 26. September für immer aus dem Weichbild der Weltstadt an der Seine.

13. Heimfahrt und Heimkehr (September 1778 – Januar 1779)

Die erste Station der Heimfahrt Wolfgangs war Nancy mit den „schönen Häusern, schönen breiten Gassen und superben Plätzen", die zweite Straßburg, wo er einige Wochen blieb. Da er in einer Stadt, die ihm nicht „gut bekannt" war, „niemal guten Humor" hatte, dünkte ihm Straßburg zunächst „sehr pauvre", dann aber fühlt er sich bald wohler und ruft selbstbewußt aus: „Straßburg kann mich fast nicht entbehren". Er spielt Silbermannsche Orgeln, verkehrt bei dem Mannheimer Sinfoniker Franz Xaver Richter und veranstaltet einige öffentliche Konzerte, die ihm zwar äußere Ehren, aber nur einen ganz geringfügigen Erlös von einigen Louisdors einbrachten. Dem Vater berichtet er von Richters eingeschränkten Lebensverhältnissen, und wie er von Paris aus die beiden Söhne Stamitzens als „elende Notenschmierer – und Spieler, Säufer und Hurer" bezeichnet hatte, so rühmt er nun mit spitzer Zunge an Richter, daß dieser „anstatt 40 Bouteille Wein itzt etwa nur 20 des Tages" mehr zu sich nehme. Eine Bedeutung wie ein Dezennium vorher für den jungen Goethe sollte der kurze Straßburger Aufenthalt für Wolfgang nicht erlangen. Und nun bog Wolfgangs Reiseroute unerwarteterweise nach Mannheim ab. Vater Leopold, der mit dem Sohne das schroffe Benehmen Melchior Grimms verurteilte und in banger Sorge und in schwarzseherischer Weise Wolfgangs Reisegenossen für verkappte Mordgesellen hielt, konnte diese Abschwenkung nach Mannheim nicht verstehen, zumal die Familie Weber gleich den meisten Mannheimer Künstlern auf kurfürstlichen Befehl bereits in die neue Residenzstadt München übergesiedelt war und an eine Anstellung Wolfgangs in Mannheim gar nicht mehr gedacht werden konnte.

Am 6. November traf Wolfgang in „seinem lieben Mannheim" ein und klopfte bei Frau Cannabich an, die in der Hoffnung, der

Kurfürst werde wieder nach Mannheim zurückkehren, ihrem Gatten noch nicht nach München gefolgt war. Wolfgang nahm in ihrem Hause Wohnung. Wo er in Mannheim ging und stand, frischte er Erinnerungen auf an den früheren Aufenthalt, an die hier verlebte Zeit ersten Liebesglücks. Der Ort hatte für ihn seine guten Geister, die er kannte und mit denen er vertrauliche Zwiesprache hielt. Die Empfindungen und Gefühle umfingen ihn, die uns mit einer Örtlichkeit innig verbinden, an der wir den Jugendtraum der goldenen Freiheit zuerst verwirklicht sahen. Aber auch ein neues Unternehmen, für das Heribert von Dalberg, der Bruder des späteren Großherzogs von Frankfurt, damals eintrat, zog jetzt Wolfgangs Aufmerksamkeit auf sich. Um nach dem unerwartet raschen Abzug des Hofes die Stadt nicht zum öden Provinzort herabsinken zu lassen und der wirtschaftlichen Vernichtung preiszugeben, suchte ihr Dalberg mit weitem Blick durch die Pflege geistiger und künstlerischer Bestrebungen wieder frisches Leben zuzuführen. Mit Wärme trat er für die Verlegung der Universität Heidelberg nach Mannheim ein, ebenso für die Gründung eines „guten Nationaltheaters". Der Universitätsplan scheiterte, aber die „Nationalbühne" wurde errichtet. Bevor im Herbst 1779 diese neue, für die Entwicklung des deutschen Schauspiels bedeutungsvolle Bühne durch Mitglieder des Gothaischen Hoftheaters mit Werken von Lessing, Goethe und Shakespeare eröffnet wurde, fanden Verhandlungen und Versuche statt, um den gesteckten Zielen den Weg zu ebnen. Als Wolfgang damals in Mannheim weilte, spielte Seylers Truppe an der Nationalbühne. Dem früheren französisierenden Stil folgte damit die norddeutsche Ekhof-Lessingsche Schule, das abgewogene Ensemblespiel, die ruhige, sachliche Entwicklung von Charaktererlebnissen. Auf dem Spielplan standen Shakespeares „Hamlet", aber auch Georg Bendas damals berühmte „accompagnierte Dramen" „Ariadne auf Naxos" und „Medea". Diese beiden Stücke erregten nun Wolfgangs besonderes Interesse. „Sie wissen," schreibt er dem Vater, „das Benda unter den lutherischen Kapellmeistern immer mein Liebling war; ich

liebe diese zwei Werke so, daß ich sie bei mir führe." Er sah in ihnen eine neue Art von „Opernreform", sah, welche reichen Kunstmittel die neapolitanischen Accompagnati sowie die pantomimischen Balletts dem Melodramatiker boten, und zu welcher wichtigen Stellung Tonmalerei und Geste in diesen Stücken gelangten. „Sie wissen wohl", erklärte er dem Vater, „daß da nicht gesungen, sondern declamirt wird — und die Musik wie ein obligirtes Recitativ ist — bisweilen wird auch unter der Musik gesprochen, welches alsdann die herrlichste Wirkung tut . . . wissen Sie, was meine Meinung wäre? — man solle die meisten Recitativ auf solche Art in der Opera tractiren — und nur bisweilen, wenn die Wörter gut in der Musik auszudrücken sind, das Recitativ singen." Der Wunsch wurde in ihm wach, auch ein solches Stück für Mannheim schreiben zu können. Und dieser Wunsch ging in Erfüllung, als er von Otto von Gemmingen, dem Übersetzer Rousseaus, Diderots, Shakespeares, den er schon vom ersten Mannheimer Aufenthalt kannte, den Text der „Semiramis" erhielt. Auch mit Dalberg selbst trat er nun in Verbindung und erklärte sich bereit, dessen Coradrama einer neuen Oper zugrunde zu legen. Aber diese Arbeiten kamen über erste Entwürfe und Projekte nicht hinaus. Konnte Wolfgang unter der Ungunst der noch ungeklärten Mannheimer Verhältnisse und infolge seiner baldigen Abreise damals auch kein „accompagniertes Drama" zur Vollendung bringen, hielten sich seine damaligen Anschauungen über eine melodramatische Rezitativbehandlung in der Oper auch nicht lange aufrecht, der Einfluß der Bendaschen Kunst und ihrer Ausdrucksmittel äußerte sich schon bald unverkennbar in der Musik zum „König Thamos" und zur „Zaide".

So verging der November, und auch im Dezember schien Wolfgang noch keine Anstalten zur Weiterreise treffen zu wollen. Hatte er schon von Straßburg aus dem Vater geschrieben: „ich versichere Sie, daß wenn es mir nicht um das Vergnügen wäre Sie bald zu umarmen, ich gewiß nicht nach Salzburg käme — denn diesen löblichen und wahren schönen Trieb ausgenommen, tue ich wahr-

haftig die größte Narrheit von der Welt", so verkündete er ihm jetzt beim ersten Hoffnungsschimmer, den er in Mannheim aufsteigen sah: „der Erzbischof kann mich gar nicht genug bezahlen für die Sclaverei in Salzburg! . . . Der Erzbischof darf mit mir gar noch nicht den großen, wie er es gewohnt war, zu spielen anfangen – es ist gar nicht unmöglich, daß ich ihm eine Nase drehe! – gar leicht". Vater Leopold erkannte gar wohl, daß es Anstrengungen bedurfte, um den Sohn wieder nach Salzburg zu ziehen. Er sparte nicht mit guten, aber auch nicht mit kräftigen Worten: „Ich hoffe Du wirst also gleich abreisen, sonst schreibe ich an Mdme Cannabich – ich will, wenn Gott will, noch ein paar Jahre leben, meine Schulden zahlen, – und dann magst Du, wenn Du Lust hast, mit dem Kopf an die Mauer laufen: – doch, nein! Du hast ein zu gutes Herz! Du hast keine Bosheit. – Du bist nur flüchtig! Es wird schon kommen!" Und auch jetzt unterwarf sich, obwohl es ihm nicht leicht wurde, Wolfgang wieder gehorsam dem Willen des Vaters.

Mitte Dezember war er Gast in dem bei Donauwörth gelegenen Kloster Kaysersheim; am Weihnachtstage langte er in München an. Hatten sich in München vorm Jahre seine kühnen Hoffnungen zerschlagen, so wurde ihm hier diesmal sein Liebesglück zerstört. Mit frohen Erwartungen stieg er bei Webers ab. Eine neue Arie „Popoli di Tessaglia" befand sich als Angebinde für Luise in seiner Tasche, ein Stück (K. 316) auf einen Text aus der „Alceste", den bereits Gluck komponiert hatte, in der Anlage nach dem Rezitativ wieder in zwei verschiedene Teile zerlegt, mit Koloraturen und höchsten Tönen für das Organ der Sängerin, mit den konzertierenden Blasinstrumenten für die nun in München ansässigen Mannheimer Freunde berechnet. Die Auffassung des Monologs ist eine ganz andere als bei Gluck. Eine neuneapolitanische Alceste steht nach dem vielleicht unter dem Eindruck Bendascher Orchestersätze geschriebenen leidenschaftlichen Rezitativ vor uns, und durch die C moll-Episode des zweiten Teils zieht eine stille Wehmut. Während der langen Monate der Trennung hatte Wolfgangs Phantasie die Geliebte

zu einer Idealgestalt hinaufgesteigert, von der er wähnte, daß sie ihm in gleicher Treue ergeben sei wie er ihr. Er wußte aus den Berichten des alten Weber, daß Luise täglich in der Kapuzinerkirche für sein Seelenheil gebetet hatte, da sie ihn in Paris an einer ansteckenden Krankheit gestorben glaubte. Er erwartete, daß sie ihm beim Wiedersehen in heller Freude entgegenstürzen würde. Als er aber jetzt der Geliebten begegnete, fiel er aus allen Himmeln. Kalt und zurückhaltend trat sie ihm gegenüber. Die Träume, die er sich aufgebaut hatte, zerstoben. Luise hatte ihn vergessen, ihre leuchtenden Augen sahen an dem jungen Musikus vorbei, der es noch nicht zum Hofkomponisten gebracht hatte. Mochte er sich auch mit Galgenhumor ans Klavier setzen und einen urwüchsigen Kraftausdruck anstimmen, in seinem Innern wogten ganz andere Stimmungen auf und ab. Die fatalistischen Gedanken bekamen neue Nahrung, für ihn war nicht allein keine „Vakatur" an einem Hofe zu finden, er hatte nicht nur die Mutter, sondern auch die Jugendgeliebte, um die er heiß gekämpft hatte, für immer verloren. Die Tränen stürzten ihm aus den Augen, beim Freunde, dem Münchener Flötisten Beecké, weinte er sich heimlich aus. „Mein Herz ist gar zu sehr zum Weinen gestimmt!", schreibt er empfindsam und andeutend dem Vater, „ich hoffe Sie werden mir bald schreiben und mich trösten." Und am Silvesterabend preßt er die Worte heraus: „Was will denn dies sagen, lustige Träume? — über das Träumen halte ich mich nicht auf, denn da ist kein Sterblicher auf dem ganzen Erdboden, der nicht manchmal träumet! — allein lustige Träume! — ruhige Träume, erquickende, süße Träume! — das ist es; — Träume, die, wenn sie wirklich wären, mein mehr traueriges als lustiges Leben leidentlich machen würden." Die schweren Erlebnisse hatten Wolfgang zu Boden geschleudert, sein Genius breitete über ihn die schützenden Hände.

In diesem Zustand voll tiefster Seelennot, voll Sturm und Drang und Revolutionsgeist sah Wolfgang mit Angst und Furcht in das Halbdunkel der nächsten Zukunft. Das Augsburger „Bäsle", das auf seine Einladung nach München geeilt war, entlockte ihm

zwar wieder die burschikosen, derben Tiraden. Aber seine Seele blieb zerrissen. Der Vater fand für ihn nicht die richtigen Worte des Trostes, er drängte vielmehr unentwegt zur raschen Heimfahrt. Noch überreichte Wolfgang der bayrischen Kurfürstin bei einer Audienz das Dedikationsexemplar seiner nun gestochenen sechs Violinsonaten (K. 301 – 306) und wohnte einer Aufführung von Schweitzers „Alceste" bei, deren Vorzügen in Melodik, Instrumentierung und solider Arbeit er in seinem Urteile nicht ganz gerecht wurde, dann fügte er sich in das Unvermeidliche und fuhr mit dem „Bäsle" Mitte Januar 1779 nach Salzburg.



Mozart in Paris um 1778

Getönte Kreidezeichnung von Augustin de Saint Aubin



Der vierundzwanzigjährige Mozart
Ausschnitt aus dem Familienbild von Nepomuk de la Croce (um 1780)
Mozartmuseum

14. Entscheidungen – Die zwei letzten Salzburger Jahre (Januar 1779 – November 1780)

Nun war Wolfgang wieder in Salzburg. Mit der Mutter war er hinausgefahren, ohne sie kehrte er heim. Beim Antritt der Reise nach Mannheim und Paris hatte er sich der Hoffnung hingegeben, nie wieder in diesen „Bettelort" einziehen zu müssen. Tiefe Eindrücke, allgemein menschliche und künstlerische, andere als die der drei Italienfahrten hatte ihm diese große Reise verschafft. Mit Recht konnte er dem Vater versichern: „Sie wissen, daß ich sozusagen in der Musik stecke – daß ich den ganzen Tag damit umgehe – daß ich gern speculire, studiere – überlege". Er war nicht nur an Lebensjahren älter, sondern auch geistig und künstlerisch reifer geworden. Aus Paris hatte er nicht zuletzt einen gefährlichen Zündstoff mitgebracht, ein starkes Freiheitsgefühl, das über kurz oder lang mit den engen Salzburger Verhältnissen in Konflikt geraten mußte. So saß er nun in seinem Zimmer, das ihm der Vater behaglich hatte herrichten lassen. Die gebratenen Kapaunen standen auf der Mittagstafel. Die Schwester sorgte für seine Bequemlichkeit. Die alten Freunde schüttelten dem neuen erzbischöflichen „Concertmeister und Hoforganisten", der als Nachfolger Adlgassers eine nicht unvorteilhafte Bestallung mit jährlich 450 Gulden in der Tasche hatte, freudig die Hand. Das „Pölzlschüssen" hatte sein altes Mitglied wiedergewonnen. Freude und hoffnungsvolle Zuversicht waren nach den Monaten der Trauer und Unruhe, der Verzweiflung über die vergeblich gebrachten Opfer in das Mozartsche Haus eingekehrt. Wolfgangs Gedanken aber schweiften hinaus über die Salzburger Grenzpfähle.

Salzburg war das alte geblieben, kein Hauch eines neuen Geistes war durch die Dornenhecke gedrungen. Mit denselben Mitteln und nach denselben Geschmacksrichtungen wie früher wurde auch jetzt in Kirche und Kammer musiziert. An der Spitze der Hofmusik stand nun dem Namen nach Domenico Fischietti. Der Erzbischof hatte

sich nicht entschließen können, nach Lollis Tod Leopold Mozart oder Michael Haydn, auf denen die Hauptlast der Arbeit ruhte, mit der obersten Leitung der Hofkapelle zu betrauen. Vielleicht auch hegte er die Besorgnis, durch die Beförderung des einen die zwischen beiden zeitweise bestehende Spannung zu verschärfen und dadurch die Eintracht seiner Hofkapelle noch mehr zu gefährden. Durchreisende Virtuosen und wandernde Schauspielergesellschaften brachten den Salzburgern eine Abwechslung, nach der sie „lechzten", wie die Bewohner des „äußersten Sibirien nach der Wiederkunft des Frühlings". Für Wolfgang begann nun wieder eine Zeit der geordneten Verhältnisse, der Stärkung seiner Gesundheit, aber auch der eifrigen künstlerischen Tätigkeit für Hof und Stadt, zu der er sich freilich jetzt nicht selten nur mit Mühe aufraffen konnte. „Glauben Sie mir sicher", beteuerte er im nächsten Jahre dem Vater, „daß ich nicht den Müßiggang liebe, sondern die Arbeit. – In Salzburg, ja das ist wahr, da hat es auch Mühe gekost, und konnte mich fast nicht dazu entschließen, warum? – weil mein Gemüt nicht vergnügt war". Trotzdem entstanden zahlreiche Werke, die weder eine Unlust noch die Mühen des Produzierens verraten.

In den neuen dreisätzigen Sinfonien (K. 318, 319, 338), die Wolfgang jetzt in Salzburg niederschrieb, treffen wir neben immer noch vorhandenen italienischen Spuren Eigentümlichkeiten der Mannheimer und Pariser Instrumentalmusik, ferner außer Salzburger Merkmalen wieder Charakterzüge der Wiener Sinfonie. Vor allem wird jetzt die Kantabilität, die auch der Wiener Sinfonie in dieser Ausdehnung und Anwendung fremd war, zum beherrschenden Stilelement, die Sinfonien biegen jetzt in die Richtung der großen sinfonischen Kunst ein, die zu seinen Spätwerken führt. Das F G B A-Motiv der F dur-Messe (K. 192), auch das Thema der G dur-Sinfonie von 1772 (K. 129) werden wieder hervorgeholt, Stimmungen und Wendungen, die späteren Werken vorausgreifen, steigen auf, die vermittelnden Übergangsgruppen werden zu organischen Bindegliedern. Äußerungen sehnsüchtig schmerzlicher und leidenschaftlich erregter Gefühle führen zurück in die Nähe der G moll-Sinfonie.

Aber die Empfindsamkeit legt sich nicht mehr auf ganze Sätze, sondern ein männlich fester Geist, eine fast trotzige Kraft, Bewegtheit, Frische und Fröhlichkeit, die am Ende der B dur-Sinfonie in Übermut dahinbrausen und im Schlußsatz der C dur-Sinfonie zündende Wirkungen auslösen, gewinnen die Oberhand. Der verschmähte Hofkomponist und betrogene Bräutigam fand sich mit dem Geschehenen ab, er entwand sich der ihn umklammernden Faust des Schicksals, seine ununterdrückbare Frohnatur, das Erbe der ihn segnenden Mutter, siegte und ließ ihm wieder die Sonne aufsteigen, wo er einige Monate vorher nur Nacht und Elend gesehen hatte.

Der Salzburger Gesellschaftskunst steuerte Wolfgang jetzt wieder Serenaden- und Divertimentomusik (K. 320, 334) bei und lieferte mit ihr, wie vorher den Mannheimer und Pariser Auftraggebern, nun den Mitgliedern der Salzburger Hofkapelle, den Bekannten der Mozartschen Familie, neues Spielmaterial. Eine Gelegenheitskomposition für eine größere Festlichkeit bildete die D dur-Serenade, in welcher wieder der Musiker der Haffnerserenade von 1776 (K. 250) mit einem ausgedehnten Zyklus von Sinfoniesätzen, Rondos und Menuetts, auch Märschen, auf dem Plan erschien und mit Ausnahme des wehmütigen, aber von einer errungenen inneren Ruhe erfüllten Andantino freudige, licht- und kraftvolle Töne anschlug. Den Geiger ließ Wolfgang jedoch im Serenadenrahmen nicht mehr als Solisten hervortreten; das Sextett der beiden Flötisten, Oboisten und Fagottspieler brachte jetzt ein zweisätziges „Concertante" zum Vortrag. Den Bläsersätzen kamen die Erfahrungen von Mannheim und Paris wesentlich zustatten: die einzelnen Bläserstimmen werden gegenüber den Streichern selbständiger; sie greifen in die Thematik ein, finden eine ihrer Leistungsfähigkeit und ihrem Klangbereich angemessene individuelle Behandlung und erledigen nur vorübergehend mehr virtuose Aufgaben. Das Posthorn, dessen Schall die müßigen Salzburger Bürger aus den Häusern hervorlockte, schmettert in ein Menuett-Trio, vielleicht unter Anspielung auf den Gefeierten, muntere Signale hinein und bewegt sich damit in der Gesellschaft der Schwegelpfeifen, Dudelsäcke und ähnlicher

Instrumente, die bei den Salzburger Instrumentalkomponisten auch nicht aus der Sinfonie ausgeschlossen waren. Die Beweglichkeit des ganzen Orchesterapparates nimmt zu; starre Einzelgruppen, wie die zweiten Geigen, lockern sich mehr und mehr. Ein dramatischer Geist stellt in die Eckteile scharfe Gegensätze, straff rhythmisierte, pathetische und chromatische Unisonorufe, läßt in den Bratschen, Bässen und Fagotten Motive im Pianissimo aufsteigen oder rückt mit kontrapunktischen Mitteln treibende Dreiklangsthemen in verschiedenartige Beleuchtungen. Wie die Ddur-Serenade an die Haffnermusik und eine neue Violinsonate (K. 378) an einzelne der früheren sechs Violinsonaten (K. 301 – 306) anknüpfte, so schloß sich das Ddur-Divertimento in Anlage und Besetzung an die Lodron-Divertimenti von 1776/77 (K. 247, 287) an. Der Streichersatz erfuhr eine öfters geradezu quartettistische Durchbildung, zweite Geigen, auch Bratschen, werden stellenweise zu Trägern von Hauptgedanken. Die melancholische Dmoll-Melodik der Variationen, die an unheimlichem Ernst ihre Vorläufer zurücklassen, ist mit starker Chromatik durchsetzt und zu eigenartigen Wirkungen ausgenutzt.

Die Salzburger Bratschisten erhielten eine besonders wertvolle Gabe mit der dreisätzigen „Sinfonie Concertante" (K. 364), in welcher der auf seinem scordatierten Instrument spielende Solist sich mit dem Sologeiger zum Concertino vereinigte, während die Kollegen in geteilten Gruppen im Orchester saßen. Für den eigenen Bedarf schrieb Wolfgang ein neues dreisätziges Konzert für zwei Klaviere (K. 365), das wohl für sein Auftreten mit der Schwester gedacht war und von ihm später in Wien mit dem Fräulein Auernhammer vorgetragen wurde. Die beiden Stücke waren Nachfolger der Sinfonie concertante (K. Anh. 9) der Pariser Zeit und des Tripelkonzerts (K. 242) von 1776 und lassen den Solisten den Vortritt. Eine Verwandtschaft besteht zwischen dem Mittelsatz der neuen concertanten Sinfonie und dem Andantino des Jeunehomme-Klavierkonzerts (K. 271) von 1777. Auch in diesen beiden neuen Konzerten machen sich Nachwirkungen der Mannheimer und

Pariser Kunst, Stellen von Elan und ungezwungener Heiterkeit bemerkbar.

In diesen zwei Salzburger Jahren zog Wolfgang unter die Komposition von Streich-Divertimento, Sinfonie concertante und Konzert für mehrere Klaviere den Schlußstrich. Auch als Kirchenkomponist vollendete er jetzt die letzten größeren Werke, denen später nur mehr das Fragment der Cmoll-Messe sowie kleinere Stücke und erst am Ende seines Lebens noch das Requiem folgten. Die beiden Messen (K. 317, 337), von denen die erste zur Erinnerungsfeier der Krönung des Muttergottesbildes in Maria Plain geschrieben wurde und seitdem unter dem Namen der „Krönungsmesse" weiterlebt, knüpfen an Wolfgangs letzte Messenreihe an, die in Salzburg vor der Mannheim-Pariser Reise entstand. In der Instrumentierung, der dramatischen Lebhaftigkeit äußern sich die Einflüsse der Reise; der Salzburger Kirchenstil erlaubte die volkstümlichen Stellen und die auch anderorts mit den Chorstimmen blasenden Posaunen. Aber Wolfgang findet, vielleicht unter Reiseeindrücken, jetzt nicht mehr den Rückweg zur Fdur-Messe (K. 192). Einzelne Abschnitte zeigen in Ausdruck und Behandlung die zunehmende künstlerische Reife, aber der polyphone Satz wird mit Ausnahme des Benedictus der zweiten Messe wieder seltener und der geistige Zusammenhang mit den kirchlichen Funktionen zusehends immer mehr gelöst. Auf gleichem Boden stehen die beiden Vespern (K. 321, 339), die gleich ihrer Vorgängerin (K. 193) von 1774 gegenüber den Litaneien eine ernstere Haltung bewahren; vorübergehend wie im ersten Confitebor nehmen sie jedoch einen höheren Flug und entfalten in den beiden nach damaligem Brauche der strengen Satzkunst überlassenen Laudate pueri-Psalmen eine überraschend reiche, an Michael Haydn geschulte, mehr vokal kontrapunktische Arbeit von erstaunlicher Kraft. Zu den Messen und Vespern kamen wiederum Sonatensätze für Orgel und Streicher als Gradualien- und Offertorienstücke (K. 328, 329, 336), von denen das erste mit der Verwendung von Oboen, Hörnern, Trompeten und Pauken sicherlich zur

Krönungsmesse gehörte, sowie zwei deutsche Kirchenlieder (K. 343), mit denen Wolfgang wohl einem Wunsche des Erzbischofs nach guten Liedern in der Muttersprache für den Gottesdienst entsprach.

Wenn Wolfgang in Salzburg immer wieder als Kirchenmusiker auftrat, nach seiner Übersiedlung nach Wien dagegen die Kirchenkomposition mit einem Male nahezu preisgab, so lag der Grund darin, daß an dem geistlichen Hofe an der Salzach schon von Amts wegen auf die Kirchenmusik gesehen werden mußte, während das Wien der Josephinischen Zeit für feierliche musikalische Gottesdienste nichts mehr übrig hatte. Wie Joseph Haydn nach der Mariazeller Messe von 1782 über ein Jahrzehnt als Kirchenmusiker aussetzte, so nahm auch Wolfgang mit seinem Scheiden von Salzburg Abschied von der Musik im Dome und in St. Peter.

Diese Salzburger Kirchenwerke Wolfgangs haben nach der liturgischen Seite später heftige Gegnerschaft hervorgerufen. Eine gerechte Beurteilung verlangt die Berücksichtigung des Standes und der irenischen Richtung der damaligen Salzburger Kirchenmusik, für die Wolfgang unter dem erzbischöflichen Drucke in erster Linie zu schreiben hatte, die Beachtung von Wolfgangs damaligem jugendlichen Alter, das noch nicht die Zeit des „Don Giovanni" war, und den guten Willen, diejenigen kirchenmusikalischen Leistungen Wolfgangs, die in ihrem liturgischen Werte höher stehen, von denen zu sondern, welche die liturgischen Grenzen überschreiten und in allgemein musikalischer Hinsicht das Interesse wachrufen.

Wolfgangs durch den Mannheimer und Pariser Aufenthalt aufs neue geweckter Drang zur dramatischen Musik, der in seiner Instrumental- und Kirchenmusik dieser Salzburger Zeit zu spüren ist, fand damals nach fünfjähriger Pause ein Feld stärkerer Betätigung, zunächst in Arbeiten für die in Salzburg gastierenden Theatertruppen.

Von den Theatertruppen, welche in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die deutschen Territorien kreuz und quer durch-

wanderten, hatte im Jahre 1779 die österreichische Gesellschaft Böhm in Salzburg ihr Lager aufgeschlagen. Böhm hatte als fortschrittlicher Theaterleiter „Minna von Barnhelm“ und „Romeo und Julia“ in seinen Spielplan aufgenommen. Als Ballettmeister stand ein Noverre-Schüler in seinen Diensten. Der treffliche Musiker, als den ihn Leopold Mozart rühmt, bot den Salzburgern meist Singspiele. Der Direktion Böhm folgte im September 1780 die Direktion Schikaneder. Als Hamletdarsteller hatte sich Emanuel Schikaneder in München einen Namen gemacht; mit 27 Jahren war er der Herr einer eigenen Theatertruppe geworden, mit der er namentlich in Stuttgart und Nürnberg anhaltende Erfolge einheimste und nun auch in Salzburg Station machte. Auch hier mischte er Dramen Lessings und Shakespeares in den Spielplan, gab wirksame Lokalstücke, außerdem Singspiele und Balletts. Zu Törrings „Agnes Bernauerin“, in der er mit kühner Hand den Schluß ins Gegenteil umkehrte, strömten die Leute aus Laufen, Reichenhall, Berchtesgaden und Tittmoning herbei und warteten stundenlang auf Einlaß. Zu Böhm wie besonders zu Schikaneder trat die Familie Mozart in nähere Beziehungen. Schikaneder, der einen Spaß verstand, wurde ein eifriges Mitglied des Bölzelschießens im Mozartschen Hause. Mit seiner Aufnahme in die Schützengesellschaft zog ein frischer Theatergeist in die Mozartsche Familie ein, der nicht allein auf das bürgerliche Trauerspiel, das Ritterstück und die Verschwörungstragödie, sondern auch auf Shakespeare, Lessing, die Stürmer und Dränger das Augenmerk richtete. Wie Wolfgang auf der Reise nach Paris durch Fridolin Weber die Molièreschen Stücke kennen lernte, so kam er jetzt durch Schikaneder in geistige Berührung mit Shakespeare und der von diesem mächtig ergriffenen, jüngeren deutschen Dichtergeneration, auf die ihn schon der letzte Mannheimer Aufenthalt hingewiesen haben mochte. Der junge Musiker, dem die Natur die dramatische Begabung ins Blut gepflanzt hatte und die Leidenschaft für die Oper den Puls höher schlagen ließ, dem Kleins Güntherdichtung mit Recht eine ablehnende Kritik entlockt hatte und auch das Li-

teraturdrama nicht gleichgültig war, wird vor Schikaneders Theatergesprächen und insbesondere der ehrlichen Shakespearebegeisterung, die der gefeierte Hamletdarsteller auch im Schützenkreise kaum unterdrückt haben dürfte, nicht die Ohren verschlossen haben. In Molière sah Wolfgang den Komödiendichter, den wahrhaften Schilderer von Zeit und Sitte, Hof und Stadt, in Shakespeare den gewaltigen Dramatiker, der damals das deutsche Geistesleben zu befruchten begann, den Neuerer in der wechselseitigen Anziehung von Tragödie und Komödie. In Molières „Festin de Pierre" stieß er auf den Don Juan-Stoff, der ihm vielleicht schon früher in Staatsaktionen und Puppenspielen Wiener und Salzburger Truppen begegnet war. Shakespearesche Gestalten wie etwa der Totengräber im „Hamlet" konnten ihm die eine Handlungseinheit bedingende Kraft und die eminente dramatische Bedeutung von Kontrastfiguren dartun. Dem künftigen Schöpfer des „Don Giovanni" erwuchsen hieraus Beobachtungen und Einsichten, die um so fester Wurzeln faßten, als sie mit seiner Natur sympathisierten. Dieser nicht allein gesellschaftlich gemütliche, sondern wohl auch geistig anregende Verkehr legte den Grund zu der Freundschaft, die Schikaneder und Wolfgang von nun ab verband und später eine Voraussetzung zur gemeinsamen Arbeit der „Zauberflöte" bildete.

Für diese beiden Wandertruppen Böhms und Schikaneders holte Wolfgang seine Musik zum „Thamos" (K. 345) wieder hervor und begann er seine „Zaide" (K. 344) niederzuschreiben. Gegen Lessings Forderung verharrte er in der Thamos-Musik auf der musikalischen Verbindung von Ende und Beginn zweier sich folgender Akte. Dann ließ er zwar einzelnen Sätzen der ersten Fassung von 1773 mit ihren schon seit langem üblichen programmatischen Andeutungen im ganzen ihre ursprüngliche Gestalt, veränderte jedoch namentlich das Orchesterbild und fügte ein Melodram sowie neue Chöre hinzu. Wie in Wolfgangs gleichzeitiger Instrumental- und Kirchenmusik gewinnt nun das Orchester, in dem zwar mit Rücksicht auf die Salzburger Verhältnisse die Mann-

heimer und Pariser Klarinetten fehlten, aber die heimatlichen Posaunen mit Trompeten und Hörnern zu einer selbsttätigen Gruppe zusammengefaßt wurden, an Bedeutung und Beweglichkeit, an Vollstimmigkeit und Glanz, und streitet, wo es mit den Singstimmen zusammentritt, gleichsam um den Vorrang. Die Chöre vor der Königskrönung und bei der Anrufung der Gottheit am Schlusse – Wolfgangs erste Chorszenen nach dem „Lucio Silla" von 1772 – wachsen in der neuen Fassung zu großartigen, mehrteiligen Hauptstücken heran, welche in den Chorhymnen des französischen Musikdramas Rameauscher Richtung Vorbilder haben und als Wortführer einen pathetischen Oberpriester vom Stamme der Kirchenfürsten der Tragédie lyrique und Glucks aufbieten. Wie hier die Wirkung der französischen Chormusik auf Wolfgang, so sehen wir in dem Monolog der Königstochter Sais zu Anfang des vierten Aufzugs den Einfluß der Mannheimer Melodramen Bendas, die schon früher zum Semiramisfragment Veranlassung gegeben hatten. Noch ausgedehnter, wenn auch musikalisch zurückhaltender, kam das Melodram, gegen dessen immer wieder erfolgte Verurteilung die Geschichte spricht, in der Zaidenmusik zur Geltung. Mit dieser wandte sich Wolfgang seit dem vor zwölf Jahren unternommenen Wiener Versuch von „Bastien und Bastienne" zum ersten Male wieder dem deutschen Singspiel zu.

Der Text der „Zaide" war von Andreas Schachtner, dem alten Freunde der Mozartschen Familie, nach einem damals nicht seltenen Brauche wohl einem französischen Türkendrama, das vielleicht Wolfgang selbst aus der Comédie italienne mitgebracht hatte, oberflächlich nachgebildet und hatte hierbei unter Anlehnung an das damals beliebte Rührstück die komischen Szenen verloren. Die Serailsdame Zaide verweigert sich dem Sultan Soliman und entbrennt in heißer Liebe zu dem in türkische Sklaverei geratenen Christen Gomatz. Mit Hilfe des humanen Allazim planen die Liebenden die Flucht, werden jedoch auf dieser ergriffen und vor den Sultan geschleppt, der über die Entführung in äußerste Wut

versetzt ist. Hier bricht das Stück ab. Der Schluß, vielleicht ein dritter Akt, fehlt. In diesem Singspiel verwirklichte Wolfgang seine während des letzten Mannheimer Aufenthalts geäußerte Absicht, das Melodram an die Stelle des Accompagnato-Rezitativs zu setzen, indem er die gesprochenen Monologe des von dem Geschicke der Gefangenschaft schwer betroffenen Gomatz sowie des durch die Flucht des Liebespaares aufgebrachten Sultans mit dem Orchester untermalt. Nach Bendaschem Muster bemüht er sich durch Tempowechsel, mit Rhythmen, Figuren und wiederkehrenden Kantilenen den Stimmungen der beiden Personen zu folgen, ohne jedoch in eine sklavische Nachahmung des Vorgängers zu verfallen. Mit einer gewissen Souveränität steht er dem Melodram gegenüber. Den ausgedehnten Melodramen, welche die beiden Akte einleiten, schließen sich Sologesänge und Ensembles an, die zwischen die unbegleiteten gesprochenen Dialoge eingeschoben sind. Diese Gesänge schlagen liedartige Töne an und bewegen sich in der Ausdrucksweise Christian Bachs und österreichischer Volksmusik, schwenken aber mit der schon durch die deutsche Textgestaltung bedingten Freiheit der Formen, der Behandlung der Singstimmen, der Bedeutung des Orchesterparts auch zur Opera buffa ein und bewirken im Verein mit den melodramatischen Teilen und Niederschlägen aus Sinfonie, Mannheimer und französischer Kunst jene stilistische Buntscheckigkeit, die dem damaligen Wiener Singspiel eigentümlich war und sich schon in „Bastien und Bastienne" bemerkbar gemacht hatte. Außerdem tritt noch der Einfluß der Stücke der Comédie italienne, Grétrys und Dezèdes zutage. Die dramatische Vorstellungskraft trieb Wolfgang zu Stellen von deutlicher Anschaulichkeit. So wenn Gomatz von seinem Beschützer Allazim Abschied nimmt und trotz seiner Eile wieder zurückkehrt, um ihn zu umarmen, oder wenn die von der Entführung zurückgebrachte Zaide den Sultan als Tiger bezeichnet, ihm das Schmähwort entgegenschleudert und des Geliebten gedenkt. Sein Bestes gibt Wolfgang durch die Fülle der Melodien, die er freigebig wieder über das Stück ausschüttet, durch die zarten, verklärenden Töne, in die er das Glück der beiden

Liebenden und ihre Hoffnung auf „Ruh und Frieden" taucht, sowie durch das individuelle Leben, das er den einzelnen Personen im Schlußquartett einzuhauchen vermag. Die beiden Liebenden, die einander im Unglück trösten und vereint in den Tod gehen wollen, der tiefbetrübte Allazim, dem vor Mitleid das Herz zu brechen droht, der unerbittliche Sultan, der das Todesurteil ausspricht und sich nicht erweichen läßt: diese vier Hauptpersonen sind im Schlußquartett nicht zu einem lediglich nach musikalischen Rücksichten gebauten Ensemblesatz zusammengestellt, sondern gleichzeitig in ihren besonderen Seelenbewegungen erfaßt, in den einzelnen Stimmen charakterisiert und trotzdem dabei zu einem einheitlichen, durchsichtigen Satze verbunden. Von den Finale der „Finta giardiniera" führte unter dem Einflusse der Buffa und Comique die Linie zum Schlußquartett der „Zaide". In diesen Ensemblestücken der Salzburger „Entführung" kündigt sich bereits deutlich der Meister der Wiener „Entführung" an.

Wolfgang hielt etwas auf die beiden Stücke. Weder der Thamos- noch der Zaidenmusik war aber ein günstiges Schicksal beschieden. Mit Bedauern meldete er später von Wien dem Vater, daß die Thamosmusik nicht mehr gespielt werden könne, da das Drama „nicht gefiel" und unter die „verworfenen Stücke" gezählt werde. Auch das ernste Singspiel der „Zaide", mit dem er dem Gesangspersonal der Salzburger Truppe wohl Unmögliches zugemutet hatte, konnte er später nicht unterbringen, da die Wiener sich damals „lieber komische Stücke" auf der Singspielbühne ansahen. Eroberten sich die Thamos- und Zaidenmusik auch nicht die Theater, für Wolfgang wurden sie ungemein bedeutungsvolle Vorstufen zu den beiden dramatischen Hauptwerken der nächsten Jahre.

15. Idomeneo (November 1780 – Januar 1781)

Die Vorgeschichte des „Idomeneo" beginnt mit dem Auftrag, der im Spätherbst 1780 von München an den jungen Mozart erging, für die kommende Karnevalsstagione eine neue Opera seria zu schreiben. Wolfgang nahm den Auftrag gerne an, bot er ihm doch wiederum eine Aussicht, nach fast zweijährigem ständigen Aufenthalt in Salzburg die beengenden Fesseln abzustreifen. Als Librettist der neuen Opera seria wurde der Salzburger Hofkaplan Abbate Giambattista Varesco ausersehen, zu dem sich dann später als Bearbeiter einer für die Theaterbesucher gedachten deutschen Übersetzung der Verfasser der „Zaide", Schachtner, gesellte. Der Umstand, daß das neue Opus nur von „in Salzburg stehenden Personen" geschaffen werden sollte, schien den Vorteil eines engeren Zusammen- und Ineinanderarbeitens von Textdichter und Musiker zu bieten. Waren die Grundzüge und der Hauptsache nach die Ausführung des Textes gemeinsam festgelegt, so konnten später bei der persönlichen Anwesenheit des Musikers am Orte der Erstaufführung noch Umstellungen und Veränderungen vorgenommen werden.

Als Sujet war von der Münchener Oper der Idomeneostoff gewählt worden, der in der Dichtung Antoine Danchets und mit der Musik André Campras im Jahre 1712 zum ersten Male in Paris in Szene gegangen und dort 1731 wieder hervorgeholt worden war. Der Kreterkönig Idomeneo sucht nach der Zerstörung Trojas mit seiner Flotte in die Heimat zurückzukehren, wird nach langen Irrfahrten jedoch durch wütende Seestürme gehindert, das Land zu erreichen. In der höchsten Not gelobt er, den ersten Menschen, der ihm nach glücklicher Landung entgegentrete, dem Gotte Poseidon zu opfern. Idomeneo steigt ans Land, und als erster begegnet ihm sein eigener Sohn Idamante. In dem Konflikte zwischen der väterlichen Liebe und der göttlichen Verpflichtung entsagt der König zugunsten des Sohnes der Krone und der Hand der Ge-

liebten, verfällt aber dem von der Gottheit gesandten Wahnsinn und erteilt dem Sohne den Todesstreich. Dieser griechische Jephthastoff in der Dichtung Danchets bildete für den Abbé Varesco die Grundlage zu seinem neuen Textbuch. In ihm folgte er der französischen Vorlage mit den Hauptzügen der Handlung, der Gestaltung einzelner Szenen, mit den Ensembles, Chören und Balletts und bewahrte auch den tragischen Grundzug, das Walten und Eingreifen höherer Mächte. Aber zugleich nahm er Veränderungen vor, schaltete die zahlreichen Götter, ferner Motive wie die Liebe von Vater und Sohn zu der einen gefangenen Troerin aus und gab nach dem Muster Metastasios dem Aufbau und der Personencharakteristik ein italienisches Gepräge sowie dem Schlusse eine durch den Einspruch der Gottheit bewirkte, glückliche Wendung. Mit dieser Bearbeitung schloß er sich den Librettisten der italienischen Regenerationspartei an, ohne jedoch wie schon Coltellini, der Librettist von Traettas „Ifigenia", die letzte Folgerung zu ziehen und im Sinne der Gluckschen Reformoper Agamemnons Tochter Elektra, die Rivalin der trojanischen Prinzessin Ilia um die Liebe Idamantes, zugunsten einer anti-metastasianischen Vereinfachung der Handlung zu opfern. Durch diese Haltung des Textbuches führte er den jungen Mozart wieder in den Kreis des „Lucio Silla" und entsprach wohl auch dem Geschmacke des Münchener Hofes, der sich bereits vor dem Regierungswechsel gegenüber den modernen Werken Glucks zwar nicht ablehnend verhalten, aber schon bei der Aufführung des „Orfeo" von 1773 einen Rückfall in die Opera seria gutgeheißen hatte. Librettisten vom Schlage Coltellinis und Calsabigis hätten den antiken Stoff mit seinen Spannungen schon plastischer gestalten, die Charaktere deutlicher herausarbeiten und durch die Liebe Idamantes zur Trojanerin die Schuld des jungen Fürsten deutlicher begründen können. Auch Metastasio hätte die seelischen Leiden der Hauptpersonen seinem Publikum menschlich näher gebracht. Aber Varesco schuf weder mit den Augen des echten Dramatikers, noch mit den dichterischen Gaben seines Vorbilds Metastasio. Er trug nicht ohne Ge-

schick die Materialien aus der französischen Vorlage zusammen, hatte seinen Metastasio nicht vergeblich gelesen und in ihm den Versbau studiert, aber er war keine Persönlichkeit, die gerade zu der Zeit einer neuen Problemstellung in der Operndichtung tiefer in die Verhältnisse blicken konnte oder im Bewahren der älteren italienischen Tradition von einem höheren Schwung getragen wurde. Und diesem Librettisten gegenüber durften der alte und der junge Mozart ihre Wünsche und Bedenken nur mit Vorsicht äußern, da sie sich einem empfindlichen und selbstbewußten Mitarbeiter gegenüber befanden, der leicht gekränkt und von Mißtrauen erfüllt war. Die Zeit bedeutete zudem für Varesco Geld, jede Änderung eine weitere Honorarforderung. Ein engeres Zusammenarbeiten von Dichter und Musiker war unter diesen Umständen zwar nicht ausgeschlossen, aber doch sehr erschwert. Der junge Mozart befand sich da also zunächst in einer nicht viel besseren Lage als früher, wo er die Operntexte widerspruchslos hinzunehmen hatte.

Mit diesem Opernbuch und einigen fertigen sowie skizzierten musikalischen Szenen begab sich Wolfgang Anfang November 1780 nach München und bezog im zweiten Stockwerk des „Sonnenecks" an der Burggasse ein geräumiges Zimmer. Mit der Ankunft in der bayrischen Hauptstadt nahm die Idomeneo-Arbeit ihren Fortgang, wurde Anfang Januar 1781 vollendet und während dieser Monate stückweise von Sängern und Instrumentalisten eingeübt. In München sah der junge Mozart jetzt die durch den Regierungsantritt Karl Theodors veranlaßte Vereinigung der Münchener und Mannheimer Hofmusik; hier traf er den Grafen Seeau, unter dem vor sechs Jahren seine „Finta giardiniera" in Szene gegangen war, die alten Mannheimer Freunde, Cannabich, Wendling, Ramm und andere. Luise Weber war mit ihrer Familie bereits nach Wien übergesiedelt, ein Umstand, der den Vater Leopold aller Bedenken enthob, den Sohn allein nach München reisen zu lassen. An Luisens Stelle rückte bei Wolfgang jetzt vielleicht die schöne Rosa Cannabich, vielleicht erklären sich hieraus seine damals besonders

freundschaftlichen Beziehungen zur Familie Cannabich. Musikliebende Aristokraten öffneten dem jungen Mozart ihre Häuser. Der Kurfürst selbst begegnete ihm freundlich und aufmunternd: „Diese Opera wird charmante werden; er wird gewiß Ehre davon haben... man sollte nicht meinen, daß in einem so kleinen Kopf so was großes stecke." Verursachten Wolfgang zeitweise auch die durch das Münchener Klima hervorgerufenen katarrhalischen Erkrankungen Mißbehagen, die Arbeit am neuen Werk, die Proben, die Anerkennung des Hofes und der Freunde stärkten sein Selbstvertrauen und seine Lebensfreude und ließen ihm wieder hoffnungsvolle Zukunftsbilder aufsteigen. In diesen Wochen unablässiger Arbeiten und Proben mußte sich der junge Künstler nun Klarheit verschaffen über die dramaturgischen Seiten seiner neuen Oper, über das Verhältnis seiner Opernpartien zu dem in München zur Verfügung stehenden Sängerpersonal, über die Wirkung seiner Instrumentalsätze, die er dem Münchener Opernorchester überantwortete.

Als Mozart mit den Münchener Persönlichkeiten, dem Grafen Seeau, den Sängern, dem Leiter des Dekorationswesens Lorenzo Quaglio, dem Ballettmeister Legrand in Unterredungen über seine neue Oper eintrat, zeigten sich indes bald mannigfache Meinungsverschiedenheiten. Es entwickelte sich nun eine teils brieflich geführte Aussprache, an der sich die vier Parteien lebhaft beteiligten: die Münchener Theaterwelt, Varesco und Vater Leopold in Salzburg, und vor allem der junge Mozart selbst. Jede der Parteien stritt für ihre Ideen und Vorschläge. Hartnäckig verharrten die Sänger auf ihren Wünschen. Vater Leopold suchte mit Geschick bei Varesco zu vermitteln und durch kluge Bemerkungen die Umbildung einzelner Szenen zu fördern. Kleinere Abänderungen wurden Varesco kurzweg verheimlicht. Und der junge Mozart selbst hielt mit außerordentlicher Leichtigkeit die einzelnen Fäden in seiner Hand, ordnete und sichtete sie mit Klarheit, machte den Münchener Theaterleuten Zugeständnisse und trug auch dem Librettisten wie dem Vater Rechnung, jedoch nur soweit es dem

inneren Gesamtbild, das er in sich trug, nicht direkt zuwiderlief. Es bedeutete etwas, daß der fünfundzwanzigjährige Musiker in diesem Parteien- und Interessenstreit nicht rettungslos unterging, sondern seine Ziele im Auge behielt und seine Sache zu verteidigen wußte.

Rasch erledigten sich diejenigen Änderungen, die sich auf szenische Vorgänge, auf Beiseitebemerkungen einzelner Personen, auf die berechtigte Kürzung oder Verlängerung einzelner Stücke und Szenen bezogen. Auch mit Quaglio und Legrand kam der junge Mozart bald ins reine,' ebenso mit dem Orchester, das ihm Bewunderung entlockte und bei den Proben seine Erwartungen noch übertraf. Bei diesem Instrumentalkörper brauchte er seiner Phantasie keine Zügel anzulegen, konnte er die Salzburger sordinierten Hörner und Trompeten einsetzen, mit Klarinetten und Posaunen arbeiten, mochte es auch vorübergehend zu Meinungsverschiedenheiten mit dem temperamentvollen und groben Grafen Seeau kommen. Schon schwieriger war es, die Sänger zufriedenzustellen. Weniger Dorothea und Elisabeth Wendling, die Darstellerinnen der Ilia und der Elektra, sowie Domenico Panzacchi und Giovanni Valesi, die Vertreter des königlichen Vertrauten Arbace und des Oberpriesters, als vielmehr Raaff und der „molto amato Castrato“ Prato, welchen die Rollen des Idomeneo und Idamante zugeteilt waren, versetzten den jungen Mozart immer wieder in Zwangslagen. Raaff, der nur mehr wenige Jahre von seinem 70. Geburtstag entfernt stand, war damals im Gebrauch seiner stimmlichen Mittel beschränkt und „auf den alten Schlendrian versessen — daß man Blut dabei schwitzen möchte“. Prato erwies sich als ein Sopranist, mit dem man „die ganze Rolle wie einem Kinde lernen“ mußte. Raaff drängte den jungen Mozart immer wieder zu Umänderungen, der väterliche Freund glaubte dem jungen Musiker schon etwas zumuten zu dürfen. Bald paßten ihm einzelne Wörter in ihrer Vokalisation nicht, bald verlangte er die Einlage Metastasianischer Verse und die Berücksichtigung seiner „Lieblingspassagen“. Selbst dem Vater Leopold ging schließ-

lich die Geduld aus: „Der Teufel möchte ewig ändern und wieder ändern". Der junge Mozart erfüllte die Wünsche der Sänger, soviel er konnte. Aber gegenüber zu weitgehenden Ansprüchen, die sich nicht mit seinem künstlerischen Gewissen in Einklang bringen ließen, verharrte er unentwegt auf seinem Standpunkt. Er ließ sich ein Hauptstück der Oper wie das Quartett des dritten Akts, mochte es auch einem Sänger unbequem sein, nicht entreißen: „mit dem Quartett habe itzt eine Not mit ihm (Raaff) gehabt. — Das Quartett, wie öfter ich es mir auf dem Theater fürstelle, wie mehr Effect macht es mir . . . der einzige Raaff meint, es wird nicht Effect machen. Er sagte es mir ganz allein. — non c'è da spianar la voce — es ist zu eng — als wenn man in einem Quartetto nicht viel mehr reden als singen sollte — dergleichen Sachen versteht er gar nicht. — Ich sagte nur: liebster Freund! — wenn ich nur eine Note wüßte, die in diesem Quartetto zu ändern wäre, so würde ich es sogleich thun. — Allein — ich bin noch mit keiner Sache in dieser Oper so zufrieden gewesen wie mit diesem Quartett; und hören sie es nur einmal zusamm, dann werden sie gewiß anders reden. — Ich habe mich bei ihren zwei Arien alle Mühe gegeben sie recht zu bedienen — werde es auch bei der dritten tun — und hoffe es zu stande zu bringen — aber was Terzetten und Quartetten anbelangt, muß man dem Compositeur seinen freien Willen lassen."

Besondere Auseinandersetzungen hatte der junge Mozart auch mit Varesco und mit dem Vater zu bestehen, der bei der Opernarbeit jetzt nicht mehr die Oberaufsicht übernehmen konnte und nun von Salzburg aus Ratschläge für Text und Musik erteilte. Durch kluge Vermittlung gelang es dem Vater, den Salzburger Abbé zu Umarbeitungen zu bewegen, und dies glückte ihm dann um so eher, wenn er selbst von der Notwendigkeit einer Neufassung überzeugt war. So wurde auch von Varesco die zwischen die Chöre eingeschobene Arie Idomeneos beim Hereinbrechen der Katastrophe zu Ende des zweiten Akts in ein Rezitativ umgewandelt, ferner dem Vorschlag zugestimmt, das Liebespaar Idamante und Ilia

vor der Schicksalsentscheidung am Ende des dritten Akts nicht erst noch ein Duett singen zu lassen, sondern ihre Äußerungen der Todesbereitschaft einem Accompagnato-Rezitativ anzuvertrauen. Als aber Wolfgang mehr aus „Consentement" und Rücksicht auf das schlechte Spiel Raaffs und Pratos die Erkennungszene zwischen Vater und Sohn im ersten Akte und die Unterredung zwischen Idomeneo und Arbace im zweiten Akte, in welcher der König dem Vertrauten das Gelübde enthüllt, gekürzt haben wollte, legte Vater Leopold mit dem Dichter gegen diese Absicht Verwahrung ein und ermahnte den Sohn dringend, nicht „eine der schönsten Szenen der Opera, ja die Hauptszene" zu gefährden und dadurch einer dramatischen Undeutlichkeit Vorschub zu leisten. Wie dem Texte der neuen Oper galt die Fürsorge und Einsprache des Vaters auch der Gestaltung der Musik. Hier konnte er selbständig handeln und brauchte nicht erst die Gutachten Varescos einzuholen. In der Befürchtung, dem Sohne könnten dramatisch wichtige Stellen entgehen, forderte er mit Recht die Lebhaftigkeit einzelner Accompagnato-Partien, die wirksame harmonische und instrumentale Durchführung des Orakelspruchs, gab aber zugleich den bedenklichen Rat, „nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das onmusikalische Publikum zu denken" und nicht auf „das so genannte populare" zu vergessen. Wie auf die Wünsche der Sänger und Theaterleute hörte Wolfgang auch auf Worte, die von Salzburg kamen, zumal sie vom Vater ausgingen. Er schenkte auch ihnen eine teilweise vielleicht zu weitgehende Beachtung. Aber er ließ doch auch durch sie das ihm vorschwebende Gesamtbild nicht allzu wesentlich beeinträchtigen.

Wie später in den Wiener Meisterjahren griff der junge Mozart auch schon damals mit einer gewissen Selbständigkeit in die Textfassung ein. Er ließ sich jetzt nicht mehr wie bei den früheren Opernarbeiten vollends unterdrücken. Eine Lessingsche Überlegung stellte er bei der Ausführung des Orakelspruchs an: „Stellen Sie sich das Theater vor, die Stimme muß schreckbar sein — sie muß eindringen — man muß glauben, es sei wirklich so —

wie kann sie das bewirken, wenn die Rede zu lang ist, durch welche Länge die Zuhörer immer mehr von dessen Nichtigkeit überzeugt werden." Mit einem Blick für die Bühne ging er vor und schritt, als die Zeit drängte und im dritten Akt noch Veränderungen zu bewerkstelligen waren, sogar zur raschen Selbsthilfe: „freilich werden wir noch viele Beobachtungen im dritten Akt auf dem Theater zu machen haben; — wie zum Beispiel szena sechs nach dem Arbace seiner aria steht. Idomeneo, Arbace ꝛc.: wie kann dieser gleich wieder da sein? — — zum Glück daß er ganz wegbleiben kann — aber um das sichere zu spielen, habe eine etwas längere Introduzion zu des Großpriesters Recitativ gemacht. — Nach dem Trauerchor geht der König, das ganze Volk und alles weg — und in der folgende szene steht — Idomeneo in ginochione nel tempio — Das kann so onmöglich sein — er muß mit seinem ganzen Gefolge kommen — Da muß nun notwendigerweise ein Marche sein — da hab ich einen ganz simpeln Marche auf zwei Violin, Bratsch, Baß und zwei Oboen gemacht, welcher à mezza voce gespielt wird — und worunter der König kömmt, und die Priester die zum Opfer gehörigen Sachen bereiten — Dann setzt sich der König auf die Knie und fängt das Gebet an — in den Recitativ der Elettra nach der unterirdischen Stimme — soll auch stehen Partono — ich hab vergessen in der zum Druck geschriebenen Abschrift zu sehen, ob es steht, und wie es steht — es kömmt mir so einfältig vor, daß diese geschwind wegzukommen eilen — nur um Madme Elettra allein zu lassen." Nicht der häufige Szenenwechsel im dritten Akte beirrte da den Kenner Shakespeares, sondern die unlogische Verbindung von Szenen und das gewaltsame Kommen und Gehen der Personen. Doch auch hier konnte er jetzt einigermaßen nach seinen eigenen Vorstellungen schalten. Und wenn ihm dies in der Textfassung und in musikalischen Solonummern auch nur in bedingter Weise gestattet war, in den Hauptszenen seiner Musik blieb er doch sein eigener Herr und trug mit ihnen einen Geist in das Bühnenstück, der das Textbuch stellenweise in eine ganz andere Sphäre hob.

Die Wünsche der Münchener Bühne, die Beschaffenheit des Münchener Sängerpersonals und wohl vor allem auch die eigene damalige Stellung zum Opernproblem bildeten für den jungen Mozart die Beweggründe, mit seiner Idomeneomusik (K. 366) eine große italienische Choroper zu schreiben, ohne die Grundlagen der Opera seria aufzugeben. Italienische Operngrundsätze, italienische Arien, die in Secco und Accompagnato geteilten Rezitative blieben bestehen. Mit Ensemble, Chor und Ballet sowie besonders dem Orchester konnte er seine eigenen, auch dramatischen Absichten verfolgen, im Rezitativ und im Sologesang war er durch Auffassung und Verhältnisse in mannigfacher Weise gebunden. Mit Recht konnte er dem Vater sagen: „wegen dem sogenannten Populare sorgen sie nichts, denn, in meiner Oper ist Musik für aller Gattung Leute; – ausgenommen für lange Ohren nicht". Es war im „Idomeneo" in der Tat Musik „für aller Gattung Leute".

Bewußt ging der junge Mozart an die italienische Stilisierung der Gleichnisarien. Ein Schaustück „Fuor del mar ho un mar in seno" hatte er im zweiten Akte für Raaffs Idomeneorolle geschrieben. Es war für die Stimmlage des Sängers berechnet, dessen schwache Seiten das Orchester zu verdecken hatte. „Die Aria ist ganz gut auf die Wörter geschrieben – man hört das – mare – und das mare funesto – und die Passagen sind auf Minacciar angebracht, welche dann das Minacciar, das Drohen – gänzlich ausdrücken. – und überhaupt ist das – die prächtigste Aria in der Opera." Unter der Aufmunterung des Vaters folgte er, wie im „Lucio Silla", auch dem Geschmack der neuneapolitanischen Opernbühne. Dahin weisen nicht allein die verschiedenartigen Arienformen in ihrem drei- und zweiteiligen Bau, die wir schon bisher beim jungen Mozart angetroffen haben, sondern bedauerlicherweise auch die auf das „Populare" eingestellten Verflachungen und einzelne, die dramatische Situation gefährdenden Nivellierungen im Ausdruck, die zwar nicht mehr die starken Entgleisungen des „Lucio Silla" verursachten, aber doch immerhin wieder bemerkbar zutage traten. Es wiegt weniger schwer, daß

der Sekundarier Arbace mit diesen glatten Tönen aufwartet, schon mehr, daß in den Ausbrüchen der Leidenschaft und ohnmächtigen Wut Elektras, die wohl als eine Kontrastfigur zur Ilia gedacht war, nicht die Kraft und Großzügigkeit der Charakteristik erreicht wird, welche in solchen Monologen der Kunst der großen Neapolitaner eigen war, daß die spärlichen Koloraturen am unrechten Orte einsetzen und die Ausdrucksstärke stellenweise ins Orchester verlegt ist. Besonders macht sich in einzelnen Rezitativen und Arien der Hauptpersonen eine gewisse dramatische Gleichgültigkeit fühlbar. Als Idomeneo voll Mitleid das Opfer seines Gelübdes erblickt und in ihm zu seinem Entsetzen den eigenen Sohn erkennt, werden die Secco-Rezitative weder aufgegeben noch stärker belebt. Als am Ende des zweiten Akts ein gewaltiger Seesturm ausbricht, das Seeungeheuer sich aus den Fluten erhebt und das Volk den Frevler als Opfer fordert, beginnt beim Bekenntnis Idomeneos ein Accompagnato in Ddur mit Klängen, als wenn der König in die Schlacht ziehen wollte, nicht aber vernichtet zu den Füßen der Gottheit läge. Idamante und Ilia gestehen sich im Unglück ihre Liebe und schwenken in ein gefälliges, leichtbeschwingtes Preislied auf Eros ein. Unter der Einwirkung neuneapolitanischer Dramatik büßte aber vor allem die Titelfigur die Deutlichkeit der musikalischen Charakterzeichnung ein. Vermag die Musik von der jugendlich kraftvollen, wie empfindsamen Art des Idamante einigermaßen ein Bild zu geben: die vom Unheil umlauerte Person des Königs mit ihren großen Seelenkonflikten wuchs nicht zu einer umrissenen Gestalt heraus, deren tragisches Schicksal uns bis zum Gottesurteil in Atem hält. Wir hören von Idomeneos inneren Kämpfen, seiner Verzweiflung, seiner Furcht vor Poseidon, seinem Flehen zur Gottheit; wir sehen ihn im entscheidenden Augenblick vor der Wahl, das Leben des sieggekrönten Sohnes zu opfern oder sich gegen die höhere Macht aufzulehnen. Aber diese Gestalt gewann nicht die lapidare Linienführung und scharfe einheitliche Charakteristik, durch die uns das Schicksal des Königs menschlich näher gerückt worden wäre. Diese Figuren sind

zwar nicht mehr wie in Mozarts früheren opere serie die kostümierten Kastraten und Primadonnen, aber gegenüber der mit den Mitteln des Sologesangs durchgeführten musikalischen Seelenschilderung und der einheitlichen Charakterzeichnung der großen Neapolitaner blieb der junge Mozart doch auch noch hier im Hintertreffen. Daß er die Opera seria hier zur „schönsten Vollendung gebracht“ habe, ist eine Auffassung, welche die Tatsachen auf den Kopf stellt.

In einer anderen Richtung bewegen sich die Teile des „Idomeneo“, in denen der junge Mozart wie im „Lucio Silla“ auf seiten der italienischen Regenerationspartei stand und jetzt nach dem Pariser Aufenthalte unter dem mächtigen Eindrucke der Gluckschen Reformoper Chor und Szene gestaltete. Das sind neben den Staffagenchören vor allem die großen, an die Thamos-Musik anknüpfenden, für die Handlung wichtigen Chorszenen, in denen beim Schiffbruch Idomeneos die Stimmen der Unglücklichen in die Entsetzensrufe der Kreter hineinklingen, beim Hereinbrechen des Sturms das Volk, der Gegenspieler des Königs, den Urheber der göttlichen Rache zu wissen verlangt, in Angst und Schrecken die Flucht ergreift, und nach der Preisgabe von Idomeneos Geheimnis alle von Grausen und Mitleid erfüllt werden. In Anlage und Pathos, in der Gegenüberstellung verschiedener Gruppen, den abgerissenen Ausrufen, den Unisonostellen und der Orchestermalerei zeigt sich hier ebenso das Vorbild von Glucks „Alceste“, „Iphigénie en Aulide“ und „Armide“, wie in dem Streben, Monologe und Chorstellen miteinander zu verbinden, und in dem Entschlusse, von der fünften Szene des dritten Akts an, als die entscheidenden Würfel fallen, auf das Secco-Rezitativ nahezu gänzlich zu verzichten. In ihrem monumentalen, großartigen Charakter treten diese Szenen den Gluckschen zur Seite, im Aufwand der orchestralen Mittel suchen sie Gluck zu überholen und nähern sich durch die reichere musikalische Ausführung stellenweise mehr Traettas Grundsätzen. Diesen gewaltigen Stücken zuliebe, die den Rahmen der Seria zu sprengen drohten, dachte der junge Mozart drei Viertel-

jahre später in Wien an eine Neufassung des „Idomeneo“ auf „französische Art“, die, wenn sie zustande gekommen wäre, wohl schon damals die Umwandlung zur Folge gehabt hätte, der die Oper für eine Wiener Dilettantenaufführung im Jahre 1786 unterworfen wurde. Außer in den großen Massenszenen spüren wir im „Idomeneo“ Glucks Einfluß in dem viel häufigeren Gebrauch des Accompagnato, dem durch pathetische Oktavenschritte des Orchesters unterbrochenen Rezitativ des Oberpriesters, dann in den deklamatorischen Elementen, den auf einzelnen Tönen verweilenden Unisonostellen des Priesterchors und des Orakels, den an Monteverdis Höllensinfonie erinnernden, mysteriösen Posaunenklängen der Orakelverkündigung. Und über der Idomeneo-Ouverture mit ihren beim jungen Mozart neuen Zügen, der Einsätzigkeit der Form und der programmatischen Tendenz, schwebt der Geist der aulidischen Iphigenie Glucks. Aber ebensowenig wie die Seelenschilderungen der großen Neapolitaner hat hier der junge Mozart den dramatischen Stil Glucks an sich übertroffen. Die Chorbehandlung bedeutete in Glucks Reformwerk zudem nur ein Glied in der Kette aufgestellter Forderungen. Es war dem jungen Mozart nicht etwa, wie Piccinni, darum zu tun, einen Ausgleich zwischen Opera seria und Pariser Reformoper zu schaffen, sondern im engen Zusammenhang mit seiner Zeit die ihm zur Verfügung stehenden Ausdrucksmittel und Formen der musikalischen Gestaltung seiner Seria nutzbar zu machen. Dabei zeigen ihn freilich die Szenen, in denen er die Gluckschen Mittel aufgriff, auf einer ganz anderen Höhe als die, in denen er auf dem Boden neuneapolitanischer Kunst stand.

Die eigene Kraft des jungen Mozart trat im „Idomeneo“ in weit stärkerem Grade als in seinen früheren Bühnenstücken in Erscheinung. Er verknüpft Akte und Szenen, einzelne Abschnitte durch gleiche Motive, wirft durch den Wechsel im Zeitmaß, von Dur und Moll Schlaglichter auf Situationen, behandelt einzelne Accompagnati mit besonderer Sorgfalt und Bendaschen Medea-Motiven und gießt über die drei Akte eine Fülle musikalischer,

auch dramatischer Einfälle aus. Idomeneos Gebet im dritten Akte wird zu einer echt Mozartschen innigen, verklärten Klage, mit welcher der eigentümliche, kirchliche Chor der Priester verbunden ist. Vor allem entfaltet er in der einheitlichen Charakteristik der Ilia, in einzelnen Ensemblesätzen und in der Orchesterbehandlung eine Stärke und Sicherheit, eine Kühnheit und Wucht, die ihn an solchen Stellen aus der bunten Gesellschaft der Seria-Musiker herausheben. Die Ilia ist ihm keine Frauengestalt von dem Wesen einer Luise Weber, sondern die treue Geliebte, die dem Idamante ihr Herz voll Liebe zuwendet und für ihn gerne in den Tod gehen will. Zuerst sehen wir in ihr die trojanische Prinzessin, die das Vaterland nicht vergißt und den Feind liebt, dann finden wir sie, durch die Güte der Kreter mit ihrem Schicksal ausgesöhnt, schließlich als die Geliebte, ganz hingegeben dem Glücke und der Sehnsucht. Sie ist eine jener zarten Mozartschen Gestalten, die in seinen früheren Opern gelegentlich wie Schatten vorüberglitten und mit ihren Stimmungen auch in einzelnen Instrumentalstücken weiterlebten. Ihre drei Arien sind in Farben der stillen Wehmut und des Liebreizes von der Art Traettas, Majos und Christian Bachs getaucht und von zarter Poesie erfüllt. Der ganze Komplex von Ilias Gefühlen und Vorstellungen ist nicht nach Glucks Auffassung auf eine einfachste Formel gebracht, sondern kommt in seinen mannigfachsten Einzelheiten zur Geltung, ohne daß dadurch die einheitliche Charaktergestaltung irgendwie gefährdet wird. Und diese musikalische Charakterzeichnung im Bunde mit der sinnlichen Schönheit des Melos beobachten wir auch in dem Quartett des dritten Akts, das unentwegt und gegen Raaffs Willen das Zaidenquartett weiterspinnt: Auf der einen Seite die Verzweiflung Idomeneos und die Erregtheit der Elektra, zugleich auf der anderen die Resignation der beiden Liebenden, zu Anfang und am Ende der unabänderliche Entschluß Idamantes, sich selbst zum Opfer zu bringen. Über das Ganze spannt sich, ohne die individuellen Gefühlsbewegungen der einzelnen Personen und die melodischen Linien zu beengen, ein weiter Bogen: eine Welt verschiedener mensch-

licher Stimmungen, innerer Steigerungen, musikalisch-poetischer Schönheiten schließt sich zu einem ergreifenden Seelengemälde zusammen, das in Tönen bestrickenden Wohllauts dahinfließt und in einem schluchzenden Nachgesang der Geigen ausklingt. Mit dieser aus den Quellen der Opera buffa geschöpften, von ihm genial weitergebildeten Einzelcharakteristik im Ensemble hat Mozart der Oper neue, besondere Aufgaben erschlossen, deren Lösung dem gesprochenen Drama versagt ist.

Zu einer besonderen Bedeutung verhalf der junge Mozart im „Idomeneo“ auch dem Orchester, dem bedeutende Opernkomponisten schon seit Monteverdi aus dramatischen Interessen ihre Sorgfalt zugewandt haben. Was seit den ersten Erinnerungen an die Veranstaltungen der Salzburger Hofkapelle in ihm an Instrumentalleistungen haften geblieben war, was er auf den Reisen als Wunderkind, dann in Wien und in Italien, zuletzt besonders während des Mannheim-Pariser Aufenthalts in Oper, Kirche und Akademie an Orchesterbehandlung gesehen und festgehalten hatte, schoß jetzt in ihm empor und drängte zur Lebensäußerung. Aus all den instrumentalen Bildern, die in seine Phantasie eingezogen waren, und den zahlreichen Versuchen, die er bisher unternommen hatte, wuchs im „Idomeneo“ ein Orchestersatz heran, mit dem er Vorgängern und Zeitgenossen außerordentlich viel zu danken hatte, aber auch unbeirrt wie schon früher eigene Richtungen weiterverfolgte. Diese eigenen Richtungen erstreckten sich auf eine Bereicherung der orchestralen Mittel, die Individualisierung und Beseelung des Bläserkörpers, namentlich der Holzblasinstrumente, sowie auf die Herstellung von Beziehungen des ganzen Apparates oder einzelner Gruppen, selbst einzelner Instrumente zu Bühnenvorgängen. Das waren keine unerhörten Maßnahmen, die aus vollständig neuen Ideen erwuchsen, aber die Art und Weise, wie die bisherigen Bestrebungen auf diesem Gebiete nun hier eine Weiterbildung und einen selbständigen Ausbau erfuhren sowie auf eine künstlerische Wirkung eingestellt wurden, war sein Werk. Ein stattlicher Instrumentalkörper von Streichern, Flöten,

Oboen, Klarinetten und Fagotten, Hörnern, Trompeten, Posaunen und Pauken wurde für den „Idomeneo“ aufgerufen. Die Münchener Verhältnisse gestatteten es, zwei Hornpaare, Pikkoloflöte und Klarinetten zu verwenden, Trompeten und Hörner mit Sordinen spielen zu lassen, und damit früher gelegentlich mit diesen Instrumenten ausgeführte Versuche aufzunehmen. Die reichen instrumentalen Mittel wurden vom jungen Mozart in einer für die damalige Zeit überaus ausgiebigen Weise ausgenutzt, aber auch zu bestimmten Klangwirkungen aufgespart. Verschiedentlich verlockten sie ihn auch, dem Orchester einen Vorsprung zu lassen und über dem Sinfoniker den Opernmusiker zu vergessen. In seiner Gesamtheit war dieses Orchester der Vermittler glanzvoller, aber auch charakteristischer Begleitungen, der Träger selbständiger Instrumentalsätze und Einwürfe, instrumentalen Schilderns und Malens. Aufzüge und effektvolle „Come da lontano“-Stücke sind ihm ebenso überlassen wie Sturmszenen und Unterstreichungen von Seelenbewegungen der Bühnengestalten. Zum Trauerchor des Volkes (im dritten Akt) fügt es ein Nachspiel voll Milde und Hoffnung hinzu, zu den Rachegesängen Elektras Ausbrüche von Leidenschaft und Erregung. In seinen einzelnen Gruppen stellt es nicht nur an die Streicher, sondern auch an die Bläser, von denen namentlich die Holzbläser immer wieder aufgeboten werden, besondere Ansprüche. Ein kleines, poetisches Konzert von Flöte, Oboe, Fagott und Horn war für die Mannheimer Freunde berechnet und ist in Ilias zweite Arie eingestreut. Stellen, in denen abgerissene Motive der Flöten und Oboen gleich einem niedersausenden Unwetter in den Fluchtchor einfallen, die Klarinetten sich in Idamantes erster Arie als klagende Mittelstimmen mit den Fagotten verbinden, einzelne Soli der Flöten oder anderer Holzbläser die Gefühlsergüsse der Personen auf der Bühne kommentieren und vertiefen, weisen auf höhere Ziele. Ein Instrumentalkünstler schuf da aus dem Gut italienischer, französischer und deutscher Musik ein großes, diszipliniertes Opernorchester von starker Sprechgewalt, das eine bedeutsame dramatische Kraft dar-

stellte, von den Zeitgenossen aber als seltsam und überladen empfunden wurde und nicht von jeder damaligen Opernbühne beansprucht werden konnte.

Durch dieses Gefüge von Nummern und Szenen, von Monologen, Ensembles, Chören und Orchesterbildern, von Modestücken und Meisterwürfen des „Idomeneo" fließt deutlich bemerkbar eine große Linie. Der tragische Zug, der sich schon in der Ouvertüre ausprägt, kommt im Verlaufe der Oper nicht zum Schweigen. Die revolutionären Sturmzeiten der G moll-Sinfonie von 1773, die schmerzlichen Erlebnisse der letzten Reise waren im jungen Mozart nicht ausgelöscht, wenn sie ihn jetzt auch nicht mehr zu Boden drückten. Hier wurzelten die Stimmungen, die auch im „Idomeneo" durchschlugen und einzelne Hauptteile in eine tragische Luft versetzten. Nicht lediglich in äußerlicher Nachahmung Gluckscher Szenen, sondern von innerem Erleben aus erhielten diese Hauptteile ihr Gepräge, wobei die Mittel der künstlerischen Darstellung Glucks Bereich entstammten. Kamen auch mancherlei Fehlgriffe und Mißverhältnisse zum Vorschein, so entfaltete der „Idomeneo" doch eine künstlerische Kraft, wie sie Mozart später auf dem Gebiete der Seria nicht mehr zu Gebote stand, und ließ bereits einen Opernkomponisten erkennen, der in der musikalischen Zeichnung besonderer Bühnenfiguren, der Ensemblebehandlung und Orchestersprache, auch durch den tragischen Ernst eine eigene Wegrichtung einschlug und innerhalb des Rahmens der Seria mit dramatischen, nicht theatralischen Gesichtspunkten einem deutschen Zielpunkt zuzusteuern schien. Dieses Werk war nicht mehr die Leistung eines jungen Musikers, sondern eines jungen Meisters von Zukunft. Nach den früheren Opern, namentlich dem „Mitridate" und „Lucio Silla", bedeutete es für den Dramatiker Mozart eine wichtige Entscheidung, zugleich warf es aber auch die Frage auf, ob sich Mozarts dramatische Schöpferkraft auf dem Gebiete der Seria in ungehemmtester Weise entfalten sollte.

Am 29. Januar 1781 ging der „Idomeneo" zum ersten Male über die Bühne des „neuen Opernhauses". Die „Münchener Staats-

gelehrten und vermischten Nachrichten" rühmten nur Quaglios dekorative Ausstattung der neuen Oper. Aufführungen an anderen Bühnen waren abgesehen von der Wiener Liebhaberdarstellung im Jahre 1786 dem „Idomeneo" zu Mozarts Lebzeiten nicht mehr beschieden. Erst als Mozarts spätere Opern sich die Bühne eroberten, holte man auch den „Idomeneo" hervor, ohne ihn jedoch zu einem dauernden Leben erwecken zu können.

16. Zerschlagen der Fesseln — Der Bruch mit dem Salzburger Erzbischof (Januar — Juni 1781)

Die Idomeneoarbeit hatte Wolfgang vollauf in Anspruch genommen. Zu Anfang seines Münchener Aufenthalts konnte er noch an Akademien teilnehmen. In ihnen hörte er auch die berühmte Sängerin La Mara, hinter der die traurige Gestalt ihres Gatten „mit einem Violoncell in der Hand herschlich". Dann mußte er der Opernarbeit selbst den Besuch von Theater und Gesellschaft opfern, zumal ihm „abends doch allzeit die liebste Zeit zum Arbeiten" war. Die Sorgen, die ihn nach Ablauf der sechs Wochen wegen der Verlängerung des Urlaubs beschlichen, vermochte der Vater zu zerstreuen. Neue Hoffnungen, am Münchener Hofe doch noch eine Anstellung zu finden und dadurch von Salzburg fortzukommen, stiegen wieder in ihm auf, sie ließen ihn das geringe Opernhonorar vergessen, das von der Münchener Theaterleitung ausgesetzt war, und beflügelten seine Arbeiten. Dann kam der Abend der Erstaufführung des „Idomeneo"; Vater und Schwester sowie befreundete Salzburger Familien waren Zeugen des Erfolgs der Oper. Nach den langen Arbeitswochen konnte er sich jetzt mit Muße den Münchener Karnevalsvergnügungen hingeben und im Verkehr mit den Freunden Erholung suchen.

Um aufs neue in München zu zeigen, daß er nicht nur als Opernmusiker seinen Mann stellte, schrieb er jetzt ein Kyrie in D moll (K. 341) in einer gegenüber den Kyriestücken der letzten Messen breiten Fassung und einer schmerzlich ernsten Stimmung. In Charakter und Ausführung hören wir bereits einen Vorklang des „Requiem". Ein dreisätziges Quartett für Oboe und Streicher (K. 370) war ein Gelegenheitsstück für den Münchener Freund Ramm und reihte sich jener Gattung zyklischer, serenadenartiger Instrumentalsätze für ein Holzblasinstrument und solistische Streicherbesetzung an, wie sie der junge Mozart schon früher in Mannheim und Paris geschrieben hatte. Von den beiden italienischen Arien

auf Metastasianische Texte (K. 368, 369), die wiederum die im Zeitmaß verschiedene, zweiteilige Anlage zeigen, verlangte die eine „Ma che vi fece“ eine koloraturgewandte Sängerin mit glänzender Höhenlage, die andere, einfachere „Misera dove son“ war der Gräfin Baumgarten in München zugedacht. Auch die Abfassung einiger deutscher Lieder auf Gedichte der beiden Pastoren Johann Martin Miller und Johann Timotheus Hermes (K. 349, 390, 391, 392) dürfte vor oder in die Idomeneozeit fallen.

Noch schien den jungen Mozart auch im März nicht die Pflicht nach Salzburg abzurufen. Der Salzburger Erzbischof war zur Aufwartung am kaiserlichen Hofe nach Wien gefahren, und es bestand Aussicht, daß er noch einige Zeit von Salzburg fernblieb. Das fröhliche Leben und Treiben Wolfgangs in München konnte seinen Fortgang nehmen. Da ging ihm der unerwartete Befehl zu, sich sofort von München zu seinem Landesfürsten nach Wien zu begeben. Und am 16. März finden wir ihn bereits in Wien.

Nun war der junge Künstler mit einem Male wieder an dem „für sein Metier besten Ort von der Welt“. Die glücklichsten Träume glaubte er jetzt verwirklichen zu können. Jedoch nun sollte er im Gefolge des Erzbischofs mit anderen Mitgliedern der Salzburger Hofkapelle in Wiener Hofkreisen auftreten. An die Befehle des Fürsten gebunden, fühlte er sich nach dem Münchener Intermezzo in der freien Entfaltung seiner Kräfte, in der uneingeschränkten künstlerischen Tätigkeit aufs empfindlichste gehemmt. Graf Hieronymus Colloredo, der selbst ein eifriger Geiger war, wollte seinen Landsleuten hervorragende Mitglieder seiner Hofmusik präsentieren. Er gehörte zu jenen damals nicht seltenen, auch später nicht verschwundenen Gewaltmenschen, die ihre an sich gutgemeinten Absichten bei Untergebenen nur mit Anwendung des Stiefelabsatzes durchsetzen zu können wähnen und in Ueberschätzung ihrer eigenen Urteilsfähigkeit als Dilettanten sich berechtigt halten, auch den Künstlern bei ihren Werken Vorschriften zu erteilen. Der junge Mozart hatte in den Pariser Salons verkehrt und zuletzt ein Werk wie den „Idomeneo“ geschrieben. Nun

sollte er nach der damaligen Salzburger Hofetikette mit den Köchen, Zuckerbäckern und Lakaien an der Dienerschaftstafel zusammensitzen, sollte nicht mehr musizieren und Konzerte geben, wo und wie es ihm beliebte. Der Unwille, den er gegen den Zwingherrn in sich trug und bisher unter dem Drucke des Vaters hinuntergeschluckt hatte, wuchs in ihm mehr und mehr. Das Maß war voll. Der Autokrat der Aufklärungsepoche und der junge, nach Unabhängigkeit dürstende, revolutionäre Künstler einer heraufziehenden neuen Zeit gerieten aneinander. Ein geringfügiger Anlaß konnte den stärksten Zusammenstoß heraufbeschwören. Und ungeachtet der Warnungen und Mahnungen, die der Vater von Salzburg aus an ihn richtete, zerschlug der junge Mozart die Fesseln, die ihn an die Salzburger Herrschaft ketteten.

Im „deutschen Hause" in der Singerstraße war Graf Colloredo abgestiegen. Die Wiener Hofkreise kannten das scharf gezeichnete Gesicht mit den durchdringenden Augen, dem vorspringenden Kinn und den zusammengepreßten Lippen. Den „Knicker" hatten wohl schon die Untertanen des geistlichen Fürsten den Wienern angerühmt. Graf Colloredo saß in seinem Audienzzimmer. Er überdachte, daß er seinem „Concertmeister" reichlichen Urlaub gewährt und eine Besoldung ausgesetzt hatte, die ihn mit Michael Haydn, Leopold Mozart und Hofräten fast gleichstellte. Er hatte ihn jetzt während des Wiener Aufenthalts im besonderen in Anspruch genommen und dabei bemerkt, daß der junge Musikus Widerstand zu leisten begann und niemals im „Antichambre" erschienen war. In seiner autokratischen Art hatte er ihn nun schärfer angefaßt, einen „Buben" und „liederlichen Kerl" genannt und aufgefordert, die Salzburgischen Dienste zu quittieren. Am 1. Mai hatte er den Befehl erlassen, daß der junge Mozart sofort aus dem „deutschen Hause" auszuziehen und sich zur Abreise nach Salzburg bereit zu halten habe. Am 9. Mai wollte er ihm ein eiliges „Paket" zur Mitnahme nach Salzburg übergeben. Die Kammerdiener führten den jungen Musiker zu „Seiner hochfürstlichen Gnaden".

„Nun, wann geht er denn, Bursche?"

„Ich habe wollen heute nacht gehen, allein der Platz war schon verstellt."

„Er ist der liederlichste Bursche, den ich kenne, kein Mensch bedient mich so schlecht wie er – ich rate ihm, heute noch wegzugehen, sonst schreibe ich nach Haus, daß die Besoldung eingezogen wird ... Er hat 500 Gulden Besoldung ... Lump, Lausbube, Fex – –"

„Sind also Euer hochfürstliche Gnaden nicht zufrieden mit mir?"

„Was, er will mir drohen, o, er Fex! Dort ist die Tür, schau er, ich will mit einem solchen elenden Buben nichts mehr zu tun haben."

„Und ich mit Ihnen auch nichts mehr."

„Also geh er."

„Es soll auch dabei bleiben; morgen werden Sie es schriftlich bekommen."

Der junge Mozart trat aus dem Audienzzimmer „voll der Galle", mit einem „Hasse bis zur Raserei". Wiederum war seine Ehre besudelt, wiederum war ihm vom Erzbischof die Türe gewiesen worden. Am nächsten Tage überreichte er dem Oberküchenmeister Graf Karl Arco sein Entlassungsgesuch sowie die bereits empfangene Reiseentschädigung. Gesuch und Geld wurden ihm jedoch nicht abgenommen. Die Aufregungen dieser Tage zehrten an seinen Nerven. „Alles, was mir der Erzbischof in den drei Audienzen Erbauliches sagte, besonders in der letzten – und was mir izt wieder dieser herrliche Mann Gottes Neues erzählte, machte eine so treffliche Wirkung auf meinen Körper, daß ich abends in der Opera mitten im ersten Akte nach Hause gehen mußte, um mich zu legen, – dann ich war ganz erhitzt – zitterte am ganzen Leibe – und taumelte wie ein Besoffener auf der Gasse."

Der Mai verfloß. Mozart schrieb ein Entlassungsgesuch um das andere, allein jedes wurde ihm wieder zurückgegeben. Graf Arco suchte zu vermitteln und den jungen Künstler mit Güte von seinem Entschlusse abzubringen. Aber dieser verharrte auf

seiner Entscheidung. Als nun Anfang Juni die Abreise des Erzbischofs bevorstand, da schien ihm die höchste Zeit gekommen, unter allen Umständen seine Entlassung im „deutschen Hause“ durchzusetzen. Mit einem neuen „Memorial“, in dem er dem Erzbischof erklärte, daß er „bereits vier Wochen eine Bittschrift in Bereitschaft“ halte und diese „auf den letzten Augenblick zu überreichen“ gezwungen sei, begab er sich am 8. Juni, einen Monat nach jenem denkwürdigen Tage im Mai, zur Audienz. Jetzt verlor Graf Arco die Fassung und mit einem Fußtritt beförderte er den jungen Mozart zur Türe hinaus. Das war der Abschiedsgruß der Salzburger Obrigkeit an den größten Künstler, den das Erzbistum hervorgebracht hatte, die Antwort auf das kühne Wagnis eines Machtlosen, dem absolutistischen Regiment den Fehdehandschuh hinzuwerfen.

Der Bruch des jungen Mozart mit dem Salzburger Hofe war vollzogen. Aber zugleich erlitt dadurch auch das herzliche Vertrauensverhältnis zwischen Vater und Sohn einen empfindlichen Schlag. Vater Leopold empfand es peinlich, daß der Sohn in Feindschaft von dem erzbischöflichen Herrn geschieden war, vor allem aber sah er mit Sorge, daß sich der Sohn seiner Führung entwand und eigene Wege einschlug. Er war kein so weltfremder Mensch, daß er nicht den Lauf der menschlichen Natur gekannt und das Streben des erwachsenen Sohnes nach Selbständigkeit erwartet und begriffen hätte. Aber bei Wolfgangs geringen Fähigkeiten, die Menschen richtig einzuschätzen und sich selbst unter ihnen einen Platz zu erringen, erschien ihm gerade der jetzige Zeitpunkt, in dem der Stolz seines Lebens allein und ohne gesicherte Stellung dem Getriebe der Kaiserstadt ausgeliefert war, gefährlich und als der Anfang für ernste, besorgniserregende Verwicklungen. Mochte es dem Vater auch noch gelingen, den Sohn von der Ausführung der Rache am Grafen Arco zurückzuhalten, zu weiteren Schritten, einer Gesinnungsänderung und einer Zurücknahme des Entlassungsgesuchs, konnte er ihn nicht mehr bewegen. Wolfgang blieb unentwegt im „Aug Gottes“ am Peter. Hier hatte

er im zweiten Stocke bei der Witwe seines Mannheimer Freundes Fridolin Weber, der Mutter der treulosen Luise, ein Zimmer bezogen. Er war jetzt „nicht mehr so unglücklich in Salzburgerischen Diensten zu sein“, sondern lebte als sein eigener Herr im großen Wien, wo die alten Meister gewirkt hatten und die neuen ihre Werke schufen. Der Strom werktätigen Lebens floß an ihm vorüber, vom Stefansturme klangen die Glocken, die Göttin des Glücks stieg vor ihm auf, die einst das Wunderkind beschirmt hatte. „Es scheint, als wenn mich das Glück hier empfangen wollte. — Mir ist, als wenn ich hier bleiben müßte.“

Zweites Buch

Der Meister



17. Die neue Heimat Wien – Werbung und Heirat (1781/82)

„Schaut ringsumher, wohin der Blick sich wendet,
Lacht's wie dem Bräutigam die Braut entgegen.
Mit hellem Wiesengrün und Saatengold,
Von Lein und Safran gelb und blau gestickt,
Von Blumen süß durchwürzt und edlem Kraut,
Schweift es in breitgestreckten Tälern hin –
Ein voller Blumenstrauß, so weit es reicht,
Vom Silberband der Donau rings umwunden –
Hebt sich's empor zu Hügeln voller Wein,
Wo auf und auf die goldne Traube hängt
Und schwellend reift in Gottes Sonnenglanze;
Der dunkle Wald voll Jagdlust krönt das Ganze.
Und Gottes lauer Hauch schwebt drüber hin
Und wärmt und reift und macht die Pulse schlagen,
Wie nie ein Puls auf kalten Steppen schlägt." Grillparzer

Wienerwald und Donau umfangen die alte Stadt, welche die Schrecken türkischer Belagerungen durchlebt hatte und unter dem Szepter Karls VI. und Maria Theresias allmählich zum Mittelpunkte eines der inneren Verbindung und Vereinheitlichung zustrebenden, vielgestaltigen Völkerreichs herangewachsen war. Längst waren die Spottverse verklungen:

Die Janitscharen und Spahi zusammen
Wurden vertilget durch Schwerter und Flammen.

Die letzten sieben Kriegsjahre waren überstanden, die Teilung Polens und der Teschener Friede hatten Länderzuwachs gebracht. Die Reformen zur inneren Neugestaltung des Reiches nahmen ihren Fortgang. Auch Ausbau und Fortentwicklung der Residenzstadt wurden kräftig gefördert durch die Ausbreitung der Vororte und deren Verbindung mit der Altstadt, durch Maßnahmen des Verkehrs, der sozialen Fürsorge und des Unterrichts, durch Unterstützung industrieller Unternehmungen, durch die Pflege von

Wissenschaft und Kunst. Als am 29. November 1780 Maria Theresia aus dem Leben schied, kam überall in den österreichischen Landen, vor allem auch in Wien, das aufrichtige Gefühl tiefer Trauer und ehrlicher Bewunderung für die größte Frauengestalt des Habsburgischen Hauses zum Ausdruck, und wenn die untersten Volksschichten Wiens sich damals zurückhielten, so war dies dem Unwillen über die eben erlassene „Tranksteuer" zuzuschreiben. „Die Kaiserin ist nicht mehr, eine neue Ordnung der Dinge beginnt," schrieb damals Friedrich der Große an d'Alembert. Mit Joseph II. bestieg den Kaiserthron ein Vertreter des aufgeklärten Absolutismus, der jetzt ungehemmt seine neuen, weit ausgreifenden Pläne verfolgen konnte. An den Salzburger Erzbischof, der auf seine eigene Art ebenfalls für die Aufklärung tätig war, richtete er im Februar 1781 die Worte: „Ein Reich, das ich regiere, muß nach meinen Grundsätzen beherrschet, Vorurtheil, Fanatismus, Partheilichkeit und Sclaverei des Geistes unterdrückt, und jeder meiner Unterthanen in den Genuß seiner angebohrnen Freiheiten eingesetzt werden." Die Wiener wußten, was sie der Kaiserin zu danken hatten, sie kannten auch den neuen Kaiser und seine impulsive Tätigkeit für das Aufblühen der Hauptstadt, aber weitere Schichten der Bevölkerung sahen doch auch in Wien mit Sorge und Beunruhigung den Folgen der josephinischen Reformpolitik und ihrer Begünstigung der „Aufklärung" entgegen, durch welche die bisher vor der Einwirkung freierer Geistesströmungen streng behüteten österreichischen Lande einer neuen Zeit entgegengeführt werden sollten.

Das Wien der siebenziger und zu Anfang der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts hatte eine Gesamtbevölkerung von gegen 200000 Einwohnern. Kirchen und Paläste von französischer Großartigkeit, unter ihnen die kaiserliche Hofburg, ragten empor unter den viergeschossigen, alten Häusern in den engen, krummen Gassen, die vom Morgen bis zum Abend von einer wogenden Menge von Menschen und Wagen erfüllt waren. Neuere Straßenzüge breiteten sich in den Vororten aus. In der Leopoldstadt lag der kaiserliche

Augarten mit den hohen, schattigen Bäumen, in deren Zweigen zahlreiche Nachtigallen nisteten; der neue Kaiser öffnete ihn im Jahre 1775 den Wienern und besuchte ihn auch selbst gerne inmitten der fröhlichen Spaziergänger. Elegante Reiter und Equipagen bewegten sich im Prater mit seinen Gasthäusern, dem Feuerwerksplatz, dem Fasanengarten und dem „Hirschenstadel". Auch ihn hatte erst Joseph II. ein Jahrzehnt vorher der Allgemeinheit zugänglich gemacht. „Untern Weißgerbern" stand das Amphitheater der Tierhetze, der Zielpunkt des Sonntagspublikums. Die Sehenswürdigkeit der vornehmen „Landstraße" bildete der kaiserliche Palast Belvedere mit der von Christian von Mechel nach Schulen geordneten Bildergalerie. Fischer von Erlach, nach dessen Plänen Schönbrunn erbaut und die Hofburg erweitert worden war, hatte auf der Wieden die Kirche des hl. Karl Borromäus geschaffen. Auch in den anderen Vorstädten erhoben sich ansehnliche neue Kirchen und Adelssitze. In der Umgebung der Stadt befand sich das kaiserliche Lustschloß Schönbrunn, der Lieblingsaufenthalt Maria Theresias, der ausgedehnte Park des Grafen von Lacy, das Landgut des Grafen Cobenzl. Vergnügungslokale lockten die Wiener nach Währing und Nußdorf. Als Wallfahrtsorte erfreuten sich der Kalvarienberg von Herrenals und das Kamaldulenser Kloster auf dem Josephsberg einer besonderen Beliebtheit. Ein Ausblick zeigte hier dem Beschauer Stadt und Strom und alle die lieblichen, später auch aus Beethovens Leben bekannten Ortschaften, über welche die Sonnenstrahlen ein goldenes Netz zogen, während in der Ferne die Umrisse der Berge sichtbar wurden. Und im weiteren Umkreis erstreckte sich jenes anmutige Tal des Wienerwaldes, dessen altberühmte Schwefelquellen die heilkräftigen Wasser nach Baden trugen.

Das damalige Wien, dem die große Anzahl von Fremden aus ganz Europa einen internationalen Charakter gab, war eine Stadt des Wohlstandes und Reichtums, der Zerstreuung und Behaglichkeit. Der Aufwand der Adelshäuser erinnerte an Gepflogenheiten der Pariser Aristokratie und färbte auch auf untere Kreise

ab. Die Repräsentation des Standes, die zahlreichen Feste und Schlittenfahrten verschlangen hohe Summen. Auch Angehörige des Mittelstandes hielten sich Pferd und Kutsche und livrierte Diener. Die Zimmer mit den Tapeten und getäfelten Fußböden bargen Kanapees und Schränke voll von kostbaren Silbergeräten und Porzellanen. Einen auserlesenen Luxus in Juwelen und Kleidung entfalteten die Damen und Herren des Adels und der Finanzkreise, aber auch die Töchter der Handwerksleute gingen in Seide und Schlepphauben. Die „Stubenmädchen" mit geschminkten Wangen, seidenen Anzügen und gestickten Schuhen erlangten einen besonderen Ruf und erschienen in vielgelesenen Traktaten einheimischer Schriftsteller als Heldinnen. Die Schneider waren gesuchte Leute, und die Friseure erschienen im Augarten oft „aufgeputzter" als die Hofräte. Auf die Genüsse der Tafel gaben die damaligen Wiener besonders viel. Mit mitleidsvollem Lächeln blickten sie auf das brandenburgische Hungerland, in dem man sich kaum satt essen könnte. Der Historiker August Wilhelm Schlözer berichtete aus Wien: „Mit zehn, zwölf Speisen, viererlei Weinen sind die gewöhnlichen Tafeln besetzt; Haushältigkeit ist in hiesigen Familien ein seltenes Phänomen." Und Risbeck erzählt in wohl übertriebener, aber doch den Kern der Sache treffender Weise: „Alles hängt hier ganz an der Sinnlichkeit. Man frühstückt bis zum Mittagessen, speist dann zu Mittag bis zum Nachtmahl, und kaum wird dieser Zusammenhang von Schmäusen von einem trägen Spaziergang unterbrochen, und dann gehts in das Schauspiel." Mit diesen lukullischen Neigungen verband sich ein Hang zur behaglichen Lebensführung und eine Sucht nach Unterhaltungen und Vergnügungen. „Es gibt nur ein Wien", summte der begüterte Bürger vor sich hin, wenn er am späten Morgen sein „Eierkipfl" in den Milchkaffee tunkte und dann zwischen Wirtshaus, Kirche und „Schwungstuhl" die Zeit teilte. In den Kaffeehäusern auf dem Kohlmarkt und am Graben saßen die Zeitungsleser, das Trattnersche Kasino belagerten die Billard- und Kartenspieler. Die Jugend lief im Prater auf die Karussells zum

Ringlstechen oder besuchte das Tanzhaus „beym Mondenschein auf der Wieden". Im Fasching erfaßte ein wahrer Tanztaumel die ganze Stadt, und vom Redoutensaal der Hofburg bis zu den „zwey grünen Lämmeln" an der Mariahilferstraße übten die Paare das „Walzen in die Runde". An schönen Sommertagen stieg im Prater das Feuerwerk, wo „tausende zackigter, geschwänzter, schlangenbildender, kreisender, vielfarbner Feuerscherze schwärmten". An Sonn- und Festtagen fand aber auch die „Tierhatz" statt, bei der ungarische Bullen unter dem „gräßlichen Gelächter der Zuschauer" zerschunden und zerfleischt wurden. Bei allen diesen gesellschaftlichen Veranstaltungen und Lustbarkeiten herrschte eine sorglose Leichtlebigkeit, ein freier, ungezwungener Ton, der die Grenzen der einzelnen Kreise aufhob und das devote Bürgertum nicht von dem Verkehr mit den höheren Ständen abschnitt. Die Äußerungen heitersten Lebensgenusses und andauernder Lustigkeit täuschten den flüchtigen Beobachter oft über die ganz anders gearteten Stimmungen hinweg, die unter der glänzenden Hülle sich verbargen. Zum Lachen gesellte sich das Gruseln, zur himmelhoch jauchzenden Lebensfreude Ironie und Skepsis. Eine eigenartige Vereinigung von merkwürdigen Gegensätzen gab dem Wienertum das Gepräge.

Mancherlei Zustände des damaligen Wien gemahnten an Pariser Verhältnisse, aber das Theresianische Regiment hatte doch noch rechtzeitig manche Sicherheitsventile geöffnet und die ansteckende Ausbreitung der inneren Fäulnis verhindert, welche in Frankreich den furchtbaren, vernichtenden Sturm heraufbeschwor. Unter Joseph II. blieben „Kultur und Aufklärung" auch für Wien nicht bloße Schlagworte. Die Erlasse zur Aufhebung der Leibeigenschaft und Censur, die Toleranzpatente bezeichneten Richtlinien, die von einer lebhaften Teilnahme für den Bürger- und Bauernstand sowie die unterdrückten Klassen Zeugnis ablegten. Die Reformen zeitigten, wie etwa auf kirchlichem Gebiete, zuweilen freilich auch merkwürdige Zustände. In Wiener Theologieseminaren wurde aus protestantischen und jansenistischen Lehr-

büchern unterrichtet. Zu dem Kreise von Männern, welche die Aufklärungsbestrebungen des Kaisers unterstützten, stellten die Freimaurer ein stattliches Kontingent geistiger Mitarbeiter. Von den acht Wiener Logen behauptete die 1780 gegründete „zur wahren Eintracht" den ersten Rang. Ihr gehörten Joseph von Sonnenfels, Michael Denis und andere an, die für die Veredlung des Geschmacks und die Förderung nationaler Kunst schon seit Jahren das Wort ergriffen hatten. Wien zu einem Mittelpunkt deutscher Bildung zu erheben, war eines der vornehmsten Ziele des Kaisers. Wenn nicht am Hofe Friedrichs des Großen, so sollte in der Wiener kaiserlichen Hofburg das deutsche Schrifttum der damaligen Zeit eine Heimstätte finden. Beziehungen zu Klopstock und Lessing waren angeknüpft. In der Trattnerschen Druckerei erschienen Nachdrucke der Dichtungen von Haller und Hagedorn, Gellert und Klopstock. Einheimische Talente wie Franz Heufeld, Tobias von Gebler, Hermann von Ayrenhoff und andere waren mit eigenen dramatischen Versuchen hervorgetreten, literarische Zeitschriften bekämpften die Vorurteile des Adels gegen deutsche Sprache und Literatur. Freilich blieben manche Pläne „süße Träume", Wien konnte damals nicht die Führung in der deutschen Dichtung erlangen. Einem verheißungsvollen Aufschwung folgte bald eine Erstarrung. Anders war es dagegen in der Musik.

Unvermindert flutete durch das Wien der siebenziger Jahre ein reiches musikalisches Leben. Nach wie vor blühten italienische Oper und französisches Ballett, Wiener Sinfonie und Kammermusik; eine ganze Schar fremder und einheimischer Kräfte stand im Dienste der Musikpflege des Kaiserhauses und der Aristokratie. Die Opera buffa Paesiellos und seiner Genossen erfreute sich jetzt einer besonderen Beliebtheit. Christoph Willibald Gluck, der seine Reformwerke für Paris schrieb, hatte in Wien seinen Wohnsitz, der fürstlich Esterhazysche Kapellmeister Joseph Haydn genoß hier hohes Ansehen. Die nationale Produktion sollte wie in der Instrumentalmusik nun auch in der Oper zu Worte kommen. „Der unsterbliche Kaiser", schrieb der Schauspieler Joseph Lange

in seiner Selbstbiographie, „sah die Bühne als ein Mittel zur Bildung seiner Nation an, und darum hieß er sie deutsches Nationaltheater. Deutsche Sprache, deutsche Sitten, deutscher Geschmack, deutsche Kunst sollten sich an ihrer Darstellung erheben." Anfangs 1776 wurde das Burgtheater den bisherigen Pächtern entzogen und als „Nationaltheater" eröffnet. Neben den Schauspielerinnen Sacco, Nouseul und Katharina Jacquet und den Schauspielern Bergopzomer, Brockmann, Lange, Weidmann und den beiden Stephanie erschien der große Shakespearedarsteller Friedrich Ludwig Schröder auf der neuen Wiener Bühne. Der vornehme, lebensvolle und adelige Darstellungsstil des Burgtheaters begann sich herauszubilden. Und wie dem „Nationaltheater" galt das besondere Interesse Josephs II. der Gründung einer deutschen Oper, eines „National-Singspiels". Stand der Kaiser mit dem Herzen auch auf seiten der italienischen Musik, seine Reflexion trieb ihn zum deutschen Singspiel. Er brach mit den bisherigen Gepflogenheiten zahlreicher deutscher Hofhaltungen, und nach den Vorführungen der Böhmschen Truppe gingen auf seinen Befehl am 17. Februar 1778 Umlauffs „Bergknappen" als erstes deutsches „Original-Singspiel" auf dem Nationaltheater über die Bretter. Hier lernten die Wiener nun das erste einheimische Singspiel der kaiserlichen Bühne kennen, das über die früheren österreichischen Versuche dieser Gattung hinaus im Aufgebot der verschiedensten Stilelemente von der italienischen Oper bis herab zur Volksposse die Überfülle der musikalischen Anregungen aufzeigte, unter denen diese Wiener Frühkunst im Gegensatz zum norddeutschen Singspiel ins Leben trat. Zu den ersten Mitgliedern des Personals, der Sängerin Katharina Cavalieri, der Soubrette Wilhelmine Stierle und den Sängern Ruprecht und Fuchs kamen bald neue „musikalische Virtuosen und keine Liedersänger", unter ihnen Aloysia Lange-Weber, die in München Mozarts Liebestraum vernichtet hatte, ferner Therese Teyber, der Tenorist Adamberger und der Bassist K. L. Fischer. Der Kaiser besuchte die Hauptproben und Erstaufführungen und sparte nicht mit den Ausgaben. Im ersten Jahre wurden mit

14 Stücken 76 Aufführungen geboten, im zweiten bereits mit 19 Stücken 96. Der Zulauf des Wiener Publikums wuchs zusehends. Neben den einheimischen Erzeugnissen von Umlauff, Asplmayr, Ulbrich und anderen gelangten in der Stadt, in welcher das französische Singspiel bereits seine Wirkung erprobt hatte und die italienische Oper auf eine langjährige Pflege zurückblicken konnte, schon gleich die Opéra comique und die Opera buffa der Monsigny, Grétry, Guglielmi, Anfossi, Paesiello und Genossen in deutschen Übertragungen auf den Spielplan des Nationalsingspiels. Ebenso fanden Melodramen Bendas Aufnahme, während jedoch die Singspielmusik „aus Berlin, Sachsen und dem übrigen Norden" nicht auf Gegenliebe stieß. Im selben Jahre 1781, in dem in der Leopoldstadt mit dem Kasperl die alte, zeitweise unterdrückte Wiener Stegreifburleske wieder erwachte, wurden Glucks „Orpheus" und „Alceste" in italienischer Sprache, die tauridische „Iphigenie" zum ersten Male in deutscher Übersetzung auf die Singspielbühne gebracht. Die originalen deutschen Singspiele blieben zeitweise freilich in der Minderzahl. Dank der Bemühungen des Kaisers war Anfang der achtziger Jahre immerhin eine selbständige Entwicklung des deutschen Wiener Singspiels und dessen Loslösung vom Schauspiel angebahnt. Von der Zukunft war ein weiterer Aufschwung zu erwarten.

Dieses Wiener Leben und Treiben des Adels und der unteren Stände, am kaiserlichen Hofe, in den vornehmen Palästen und den Bürgerhäusern, in den kunstliebenden Salons, den Literaten- und Künstlerkreisen hatte der junge Mozart bereits während seiner früheren Aufenthalte in der Kaiserstadt, zuletzt im Sommer 1773, in mehr oder weniger unmittelbarer Nähe gesehen. Er hatte hier einen Einblick gewonnen in die italienische Oper, das Glucksche Reformdrama, die ersten österreichischen Singspielbestrebungen, in die einheimische Instrumentalkunst der Akademien und der geschlossenen Zirkel, in die Kirchenmusik der älteren und der neueren Richtung. Zahlreiche produktive und reproduzierende Künstler waren ihm hier in den Weg gekommen, die Wirkungen all dieser

Eindrücke auf ihn waren nicht ausgeblieben. Die Erinnerungen an diese Wiener Wochen wurden aber immer wieder durch die Reisen in andere Länder und Kunststädte, durch die Rückkehr in die Salzburger Heimat in den Hintergrund gedrängt. Von nun an sollte er, wie später Beethoven, bis zu seinem Tode in Wien bleiben und die Stadt nur mehr gelegentlich zu kürzeren Reisen verlassen. Milieu und Kunstleben der Kaiserstadt an der Donau umfingen ihn jetzt dauernd in ihrer ganzen Eigenart und Fülle; ihre Wesenszüge spiegelten sich in ihm, und sein Geist verlieh der Wiener Musik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gemeinsam mit Haydn und Beethoven das höhere Leben.

Für den jungen Mozart begann zunächst ein neues Dasein, er war von jetzt an ganz auf sich gestellt, ohne den direkten Beistand des Vaters. Sein Eintritt in Wien ließ sich nicht ungünstig an. In Adels- und Bürgerkreisen, in denen er sich bereits während der früheren Aufenthalte aufrichtige Gönner erworben hatte, kam man ihm freundlich entgegen, und der junge Salzburger Musiker gewann als Mensch zu seinen süddeutschen Stammesgenossen nun viel leichter ein inneres Verhältnis als vordem zu der Pariser Gesellschaft des ancien régime. Empfehlungen Salzburger und Münchener Illuminaten und Freimaurer, die ihm schon früher gelegentlich genützt haben mochten, öffneten ihm wohl auch die Türen bei Wiener Mitgliedern und Freunden dieser Orden. Er verkehrt in den Häusern des Staatskanzlers Grafen Cobenzl, des russischen Gesandten Fürsten Gallizin, des besonders kunstfreundlichen Fürsten Kaunitz, der Grafen Rosenberg und Zichy, der Gräfinnen Thun und Rumbeck und wird von ihnen wie ein anerkannter Künstler aufgenommen, zu Tische geladen und auf Landausflüge mitgenommen. Er lenkt seine Schritte weiterhin wieder zu den Familien Fischer und Meßmer, die ihn freudig willkommen heißen, und knüpft neue freundschaftliche Beziehungen zu den Familien Auernhammer und Trattner an. Die Gräfin Rumbeck, die später den Ruf einer angesehenen Pianistin erlangte, und Fräulein Auernhammer, die „zum Entzücken“ spielte und „nur den wahren,

feinen, singenden Geschmack im Cantabile“ noch nicht besaß, werden seine ersten, anhänglichen „Scolarinnen“, ebenso die Gräfin Zichy und Frau Therese von Trattner, die aus einer Gelehrtenfamilie stammte und als zweite Gattin des berüchtigten Nachdruckers damals in Wien im „Trattnerhofe“ ein großes Haus führte. Mit Erfolg läßt er sich bei einem Wohltätigkeitskonzert der Wiener Tonkünstler-Sozietät im Kärntnertortheater und in Privatakademien als Klavierspieler und auch als Komponist hören. Die Damen der Gesellschaft bieten ihm an, für ein eigenes Konzert die Subskribenten aufzutreiben. Auch mit dem kaiserlichen Hofe gewinnt er Fühlung durch Fürsprache des Erzherzogs Maximilian, der schon vor Jahren in Salzburg Zeuge seiner Leistungen gewesen war, und des allmächtigen Kammerdieners Strack, dessen Protektion er bei allem Mißtrauen gegen die „Hofschranzen“ zu erlangen sucht. Das Urteil des Fürsten Kaunitz über seine Künstlerschaft, „daß solche Leute nur alle 100 Jahre auf die Welt kämen“, dringt zu seinen Ohren, desgleichen das Wort des Kaisers: „C'est un talent décidé.“ Joseph II., der das Salzburger Wunderkind und den jugendlichen Mailänder Maëstro vielleicht noch nicht ganz aus dem Gedächtnis verloren hatte, fordert ihn auf, bei Hofe zu musizieren. Und vor allem zeigte sich ihm die sichere Aussicht, ein eigenes neues Stück auf der Bühne des Nationalsingspiels zur Aufführung bringen zu können.

Durch den herzlichen Empfang, der ihm zuteil wurde, und die Zukunftsmöglichkeiten, die sich ihm zu eröffnen schienen, verwand der junge Mozart schnell die Zusammenstöße und den Bruch mit der Salzburger Obrigkeit. Ein starkes, in den letzten Jahren kaum geahntes Lebensgefühl durchströmt ihn; die Freude am Dasein und der Wille, sich das Leben nach seinem eigenen Ermessen zu gestalten, stählen seine Kräfte und rücken in ihm auch die Erinnerungen an die schweren Erlebnisse der letzten Pariser Reise in die Ferne. Er fühlt sich jetzt nicht mehr wie im Dienste des Salzburger Erzbischofs durch einen „Lichtschirm“ verdunkelt und auch vom Vater nicht mehr mit straffem Zügel gelenkt. Die Kaiserstadt ist

ihm ein „herrlicher Ort". Die Verbitterung über den Salzburger Herrn macht einer guten, fröhlichen Laune Platz. Der boshafte Salzburger Junge, der schon als Kind in Italien die Opernsterne erbarmungslos heruntergerissen hatte, guckt jetzt wieder aus ihm heraus, wenn er dem Vater etwa die Familie Auernhammer charakterisiert: den guten Ehemann, der aus Furcht vor der Gattin heimlich Bier trinkt und Fiaker fährt, die Frau, welche „die Hosen hat" und ein noch „ärgeres Meuble" als die Frau Adlgasser in Salzburg ist, und die Tochter, welche die „Dicke einer Bauerndirne" besitzt, „schwitzt, daß man speien möchte" und mit ihrem Dekolleté denjenigen „den ganzen Tag genug strafet", der „unglückseligerweise die Augen darauf wendet". Er zieht sich neue Kleider an, da er weiß, welchen Wert die Menschen ihnen zumessen, mag nicht mehr „Hemder von so grober Leinwand" wie ein „Hausknecht" tragen, der Friseur ordnet seine Haare. Sein „elegantes Äußere" gibt ihm zuweilen nahezu das Ansehen eines kaiserlichen Kammerherrn. Voll Hoffnungen sieht er sich schon als kaiserlichen Hofkapellmeister, als einen Künstler, der „Ehre, Ruhm und Geld" erwirbt. Und wenn er auch jetzt wieder die Erfahrung machen muß, daß die Räder nicht immer in der gewünschten Richtung laufen, die Skolarinnen in ihren Studien Pausen eintreten lassen und bei der Ernennung des Klaviermeisters für die württembergische Prinzessin Elisabeth, die zukünftige Braut des Erzherzogs Franz, die Wahl nicht auf ihn fällt: er läßt sich doch nicht in seiner Zuversicht irre machen und den Glauben rauben, daß es „nach und nach immer besser gehen wird". Seine Energie und sein Selbstbewußtsein wachsen: „man muß sich gleich anfangs ein bißchen auf die hintern Füße setzen", „wegwerfen darf man sich nicht hier, das ist ein Hauptprincipium", „will mich Teutschland, mein geliebtes Vaterland, nicht aufnehmen, so muß im Gottes Namen Frankreich oder England wieder um einen geschickten Teutschen mehr reich werden". Sorgsam teilt er den Tag ein und arbeitet fleißig und mit Ausdauer, um sich den Lebensunterhalt zu verdienen und einen Platz an der Sonne zu erringen. Um sechs

Uhr morgens steht er auf, schreibt dann bis neun Uhr, gibt hierauf bis Mittag „Lektionen", speist dann zu Hause oder bei seinen Gönnern und setzt um fünf oder sechs Uhr abends die Arbeit wieder fort. Fallen namentlich während des Hochsommers die Unterrichtsstunden aus, so sitzt er ununterbrochen am Tisch oder Klavier und schreibt sich „gemeiniglich hungrig". Erholung sucht er im Prater, auch auf Bällen, wo er ohne lange Überlegung auch einmal mit einer Kokotte tanzt. Anregungen findet er bei gesellschaftlichen Zusammenkünften, bei Akademien und im Theater. Mit Behagen genießt er seine Freiheit und Unabhängigkeit und verfolgt ohne Unterlaß seine weitgesteckten Ziele. An die früheren „Torheiten", die er „längstens von Herzen bereut", denkt er nicht mehr, und wenn er sein „lebetag nicht aufs Heirathen gedacht habe, so ist es gewiß itzt". „Gott hat mir mein Talent nicht gegegeben, damit ich es an eine Frau henke, und damit mein junges Leben in Untätigkeit dahin lebe. ich fänge erst an zu leben, und soll mir es selbst verbittern." Und doch sprach er, wenn er diese Versicherungen dem Vater schrieb, nur die halbe Wahrheit oder gab sich einer Selbsttäuschung hin.

Frau Maria Cäcilie Weber hatte den jungen Mozart auf seiner Flucht aus dem „deutschen Hause" unter ihr schützendes Dach aufgenommen. Im Verein mit dem Gatten und den Kindern war sie im Jahre 1779 von München nach Wien gezogen, wo Luise auf Betreiben des Hofkriegsratspräsidenten Grafen Andreas Hadik eine Anstellung am Nationalsingspiel gefunden und bereits im Oktober des nächsten Jahres den Schauspieler Joseph Lange geheiratet hatte. Nach dem tödlichen Stickfluß des Gatten war sie vom Kohlmarkt ins „Auge Gottes" am Peter übergesiedelt, wo sie möblierte Zimmer vermietete und mit Unterstützung des Langeschen Ehepaares sich und ihre unverheirateten drei Töchter kärglich durchschleppte. Durch Alkohol suchte sie zeitweise ihre drückenden Sorgen zu vertreiben. Der neue Zimmerherr war ihr ein besonders willkommener Gast, da sie ihn schon seit ihrer Mannheimer Zeit kannte und, falls er in Wien vorwärts kommen

konnte, für einen geeigneten Bewerber um die Hand einer ihrer unverheirateten Töchter betrachtete. Nicht ohne Befriedigung sah sie, daß Mozart sich in ihrem Haushalte wohl fühlte, mit den Töchtern in den Prater ging und seine Scherze trieb. Als dieser Verkehr den Leuten Anlaß zum Gerede bot, das sogar bis nach Salzburg drang, war sie selbst, „um fernere Verdrüßlichkeiten zu vermeiden“, damit einverstanden, daß Mozart die Wohnung wechselte. Sie ahnte wohl, daß die Übersiedlung „auf den Graben“ die Beziehungen Mozarts zu ihrer Familie nicht ernstlich stören, vielmehr dessen durch „zärtliche Sorge und Bedienung geborene“ Liebe noch steigern konnte. Und sie sollte mit ihrer Auffassung Recht behalten. Mozart blieb taub gegenüber den offenen Liebeserklärungen des Fräulein Auernhammer, das der Vater wohl nicht ungern als Schwiegertochter gesehen hätte, und ging nach wie vor zu Webers. Noch immer hatte er Luise nicht ganz vergessen und war froh, daß „ihr Mann ein eifersüchtiger Narr ist, und sie nirgends hinläßt“. Die ganze Liebe seines überquellenden Herzens, die er ihr in Mannheim und München entgegengebracht hatte, übertrug er nun auf ihre jüngere, damals neunzehnjährige Schwester Konstanze, die schon bisher wegen der schlechten Behandlung, die ihr durch die Mutter zuteil wurde, sein Mitleid erregt hatte. In welchem Lichte ihm damals das Mädchen erschien, davon legt das Bild Zeugnis ab, das er dem Vater zeichnet: „Die Mittelste aber, nämlich meine gute, liebe Konstanze ist — die Marterin darunter, und eben deswegen vielleicht die gutherzigste, geschickteste und mit einem Worte die beste darunter; — die nimmt sich um alles im Hause an — und kann doch nichts recht thun . . . sie ist nicht häßlich, aber auch nichts weniger als schön; — ihre ganze Schönheit besteht in zwei kleinen schwarzen Augen, und in einem schönen Wachstum; sie hat keinen Witz, aber gesunden Menschenverstand genug, um ihre Pflichten als eine Frau und Mutter erfüllen zu können; sie ist nicht zum Aufwand geneigt, das ist grundfalsch . . . versteht die Hauswirtschaft, hat das beste Herz von der Welt — ich liebe sie, und sie liebt mich von Herzen —

sagen Sie mir, ob ich mir eine bessere Frau wünschen könnte?" Freilich kannte er damals noch nicht Konstanzes wahren Charakter oder beurteilte die Schattenseiten ihres Wesens noch nachsichtsvoll. Die kommenden Jahre mußten zeigen, ob wirklich „die Fügung Gottes" die beiden zusammengeführt hatte.

Um Konstanze als Gattin heimführen zu können, hatte Mozart noch heftige Kämpfe zu bestehen. Der Vater trat mit deutlichen Briefen auf den Plan, um der Verbindung die schärfsten Widerstände entgegenzusetzen. Er bezweifelte, daß der Sohn nach seinen bisherigen Probestücken diesmal die richtige Wahl getroffen habe, und fürchtete nicht ohne Grund, daß dieser ohne feste Anstellung durch eine solche Heirat in die kleinsten und ärmlichsten Verhältnisse herabsinke. Sein Mißtrauen gegen die Braut wurde noch verstärkt durch Mitteilungen, die ihm zugetragen wurden. Der Münchener Hofmusiker Peter Winter, der dem jungen Mozart wohl mit einem versteckten Hinweis auf Webers den Rat gab, doch nicht gleich zu heiraten, sondern sich eine Mätresse anzuschaffen, stand nicht an, Konstanze als ein „Luder" zu bezeichnen. So hielt es Vater Leopold für seine selbstverständliche Pflicht, die geplante Heirat auf jeden Fall zu vereiteln. Aber der junge Bräutigam ließ sich durch keinerlei Vorstellungen abschrecken. Mit nüchternen, sachlichen Worten glaubte er den Vater überzeugen zu können, daß er eine Frau nehmen müsse: „Die Natur spricht in mir so laut, wie in jedem andern, und vielleicht lauter als in manchem großen, starken Lümmel. Ich kann onmöglich so leben wie die meisten dermaligen jungen Leute. — Erstens habe ich zu viel Religion, zweitens zu viel Liebe des Nächstens und zu ehrliche Gesinnungen, als daß ich ein unschuldiges Mädchen anführen könnte, und drittens zu viel Grauen und Ekel, Scheu und Forcht vor die Krankheiten und zu viel Liebe zu meiner Gesundheit, als daß ich mich mit Huren herum balgen könnte . . . Mein Temperament aber, welches mehr zum ruhigen und häuslichen Leben als zum Lärmen geneigt ist, . . . kann mir nichts nötigers denken als eine Frau . . . ich bin ganz überzeugt, daß ich mit einer Frau mit dem

nämlichen Einkommen, das ich allein habe, besser auskommen werde, als so. – und wie viele unnütze Ausgaben fallen nicht weg? . . . ein lediger Mensch lebt in meinen Augen nur halb. – ich habe halt solche Augen, ich kann nicht dafür." Als es ihm aber trotzdem nicht gelingen will, den väterlichen Widerstand zu brechen, geht er wie seinerzeit bei der Audienz im „deutschen Hause" eigenmächtig vor. Er unterwirft sich nicht mehr wie früher gehorsam dem Vater: „Sie haben sich sehr an ihrem Sohne betrogen, wenn Sie glauben konnten, daß er im Stande seie eine schlechte Handlung zu begehen." Und obwohl er es einige Monate vorher noch weit von sich gewiesen hatte, „so im Tage hinein zu heirathen, ohne etwas gewisses zu haben", faßt er jetzt doch den raschen Entschluß, nicht erst den väterlichen Segen abzuwarten, sondern die Geliebte sofort heimzuführen. Freilich war dieser eilige Schritt nicht ganz seiner eigenen Initiative entsprungen und vielleicht auch durch eine moralische Verpflichtung, durch die er sich gebunden fühlte, begründet. Frau Weber hatte sich in ihrer Launenhaftigkeit und unsicheren Haltung bald auf die Seite Mozarts gestellt, bald an den Vormund ihrer unverheirateten Kinder gewandt. Um klare Verhältnisse zu schaffen, griff nun der Hofsekretär und Garderobeinspektor Johann Thorwarth, der am Theater Einfluß besaß und dadurch von einem jungen Opernkomponisten nicht unbeachtet gelassen werden konnte, in die Angelegenheit seines Mündels ein und nötigte Mozart zur Unterschrift eines feierlichen Versprechens, nach dem dieser „in Zeit von drei Jahren die Madelle Constance zu eheligen" sich verpflichtete, und „wofern sich die Onmöglichkeit bei mir ereignen sollte, daß ich meine Gedanken ändern sollte, so solle sie alle Jahre 300 fl von mir zu ziehen haben". Wohl veranlaßte den Inspektor hierzu der Verdacht, daß das Mädchen durch den „starken Umgang" ins Unglück geraten, dann „sitzen" bleiben und den ohnehin nicht allzu guten Ruf der Familie noch mehr gefährden könnte, vielleicht war es auch eine abgekartete Sache, um das ausgeworfene Netz enger zu ziehen und den verliebten Schwärmer zur Entscheidung zu drängen. Und als Kon-

stanze vor den Quälereien der Mutter zu der einer ziemlich freien Lebensführung huldigenden Baronin von Waldstädten flüchtete und sich dadurch der Gefahr aussetzte, durch die Polizei gewaltsam wieder ins mütterliche Haus zurückgeschafft zu werden, da blieb Mozart nicht viel anders übrig, als diesen unhaltbaren Zuständen durch einen baldigen Entschluß ein rasches Ende zu bereiten und das Mädchen, mit dem er „schon so weit" war, sofort zu heiraten. Und der Entschluß wurde ihm um so leichter, da der Erfolg seines neuen Singspiels ihm eine glückliche Zukunft zu versprechen schien. Am 3. August 1782, etwa ein Jahr nach seiner Werbung um die Geliebte und einen halben Monat nach der glänzenden Erstaufführung der „Entführung aus dem Serail", unterzeichnete er den Heiratsvertrag auf Gütergemeinschaft, einen Tag später stand er in der Stephanskirche vor der Kopulation. Die empfindsamen Herzen schwammen in Tränen: „als wir zusamm verbunden wurden, fing sowohl meine Frau als ich an zu weinen; – davon wurden alle, sogar der Priester, gerührt. – und alle weinten, da sie Zeuge unserer gerührten Herzen waren." Das „fürstliche" Festmahl bestritt die Baronin von Waldstädten. Nach der Hochzeit traf aus Salzburg das Glückwunschschreiben der Schwester und die Einwilligung des Vaters ein, der zu seinem tiefen Schmerze erkannte, daß der Sohn seinen Händen für immer entglitten war, und durch ein weiteres Versagen seiner Zustimmung nicht noch eine völlige Entfremdung heraufbeschwören wollte. Das junge Paar zog in den zweiten Stock des Hauses „zum roten Säbel" auf der hohen Brücke. Der Erlös der Unterrichtsstunden bildete das hauptsächlichste Einkommen.

Während Mozart in Wien seine Existenz zu begründen und zu sichern begann und durch Verlobung und Heirat seinem Leben eine entscheidende Wendung gab, kam er auch in engste Berührung mit der Wiener Kunst und Künstlerschaft. Er verkehrt mit Joseph Starzer, auf dessen Kunst er in Wien schon früher immer wieder gestoßen war, mit dem beliebten Klavieristen Leopold Kozeluch, ebenso mit seinem alten väterlichen Freund Giuseppe Bonno. Das

Wiener Sinfonieorchester erregt aufs neue seine Bewunderung und mochte ihn mit den 40 Violinen, 10 Bratschen, 8 Celli, 10 Kontrabässen und der doppelten Besetzung der Blasinstrumente an das Pariser Orchester des „Concert des amatours“ erinnern. Die Beliebtheit, deren sich das Klavierspiel erfreute, veranlaßt ihn, Wien als das „Clavierland“ zu bezeichnen, wo „so viele gute Clavierspieler sind“. Er trifft Sonnenfels und Heufeld; Schröder, der „vornehme Akteur“, sollte ihm auf Veranlassung des Intendanten Grafen Rosenberg bei der Wahl eines Operntextes behilflich sein. Eifrig besucht Mozart das Burgtheater: „ich wollte Dir wünschen, hier ein Trauerspiel zu sehen! überhaupt kenne ich kein Theater, wo man alle Arten Schauspiele (so) vortrefflich aufführt“. An „fast allen Proben“ zur Gluckschen Iphigenie nimmt er teil und faßt den Plan, seinen „Idomeneo mehr auf französische Art einzurichten“ und neben einem Gluckschen Reformwerk zur Aufführung zu bringen. Die Kräfte des Nationalsingspiels lernt er kennen, die Cavalieri, Adamberger und Fischer. Über die neuberufene Sängerin Bernasconi, die einst in seinem „Mitridate“ mitgewirkt hatte, schreibt er: „das ist wahr – in Tragödien große Rollen zu spielen – da wird sie immer Bernasconi bleiben. aber – in kleinen Operetten ist sie nicht anzusehen – denn es steht ihr nicht mehr an. Und dann – wie sie auch selbst gesteht – sie ist mehr welsch als teutsch.“ Ein näherer Umgang bahnt sich an mit dem Inspizienten Gottlieb Stephanie dem Jüngeren, dessen Lustspiele er schon in München sehen konnte, auch mit Umlauff, dessen neues Singspiel er „für eine Arbeit von 14 bis 15 Tägen“ hält. Es freut ihn, daß Umlauff zu anderen geäußert hatte: „das ist gewiß, der Mozart hat den Teufel im Kopf, im Leib und in Fingern“. Auch zu den in Wien neu aufkommenden italienischen Musikern muß er Stellung nehmen. Er hört Paesiellos Melodien. Mit Mißvergnügen sieht er, in welcher Gunst Salieri beim Kaiser steht. Den Opernkomponisten Righini, der bei Meßmers wohnte, schilt er einen „großen Dieb“, der „seine gestohlenen Sachen aber so mit Überfluß wieder öffentlich preisgibt und in so ungeheuerer Menge, daß es die
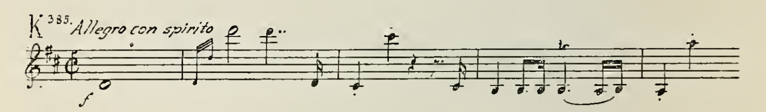
Leute kaum verdauen können". Der ihm vom Vater eingepflanzte Widerwille gegen die Italiener, der ihn freilich durchaus nicht zu einem ausnahmslosen Verdammungsurteil hinreißen konnte, spricht bei seinem Bericht über den „welschen" Clementi mit, mit dem er gleichzeitig vor dem Kaiser spielt: „Der Clementi spielt gut, wenn es auf Execution der rechten Hand ankömmt. Seine Force sind die Terzen-Passagen – übrigens hat er um keinen Kreuzer Gefühl oder Geschmack. Mit einem Worte ein bloßer Mechanicus." Eine ganz andere Luft als aus den Kreisen des Burgtheaters, des Nationalsingspiels, der einheimischen Instrumentalmusiker und der Italiener wehte ihm entgegen bei dem Reichshofrat von Braun und dem aus Berliner diplomatischen Diensten nach Wien zurückgekehrten Illuminaten Baron Gottfried van Swieten. Hier erhielt er nach den spärlichen Proben, die ihm das Elternhaus, die Londoner und Mannheimer Reise geboten hatten, mit einem Male einen tiefen Einblick in die Musik Johann Sebastian, Philipp Emanuel und Friedemann Bachs sowie Händels, und sog sich voll an den wunderreichen Quellen norddeutscher Kunst.

In den Wiener Kunst- und Gesellschaftskreisen suchte sich Mozart im Verlaufe des Jahres 1781 und der ersten Hälfte von 1782 nicht nur als Klavierspieler, sondern auch als Komponist heimisch zu machen, um seiner Existenz und seiner jungen Ehe eine festere Grundlage und weitere Mittel zu verschaffen. Solange er noch im „deutschen Hause" beim Erzbischof wohnte, entwarf er ein Rondo für ein Hornkonzert (K. 371), lieferte für den Salzburger Geiger Brunetti ein Rondo zu einem Violinkonzert (K. 373) und für den Salzburger Kastraten Ceccarelli eine Sopranarie (K. 374), der er für Frau Lange-Weber später ein strophisches deutsches Lied (K. 383) folgen ließ. Für Klavier schrieb er eine „Sonate in zweyen" (K. 448), die er mit dem Fräulein Auernhammer vortrug, ferner „Präludium und Fuge" (K. 394), von denen die Fuge, „unterdessen daß ich das Präludium ausdachte, abgeschrieben" wurde, sowie Variationen über Themen von Paesiello und Grétry (K. 352, 398). Ein im November 1781 bei Ar-

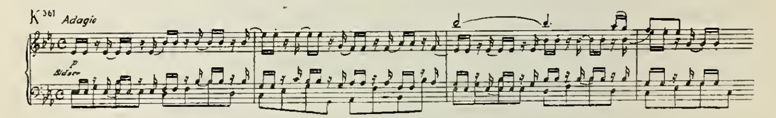
taria gestochener Zyklus von sechs Sonaten für Klavier und Violine, der zwei früher in Mannheim und Salzburg geschriebene Stücke (K. 296, 378) mit vier neuen (K. 376, 377, 379, 380) vereinigte, sollte seinen Namen in weitere Kreise tragen und ihm „Geld“ einbringen. Ähnlichen Zwecken dienten die Variationen für Klavier und Violine über französische Lieder (K. 359, 360). Gelegenheitsstücke für die damals in Wien üblichen „Nachtmusiken“ und „Harmoniemusiken“, zu denen er gleich anderen Musikern herangezogen wurde, bildeten die drei Serenaden für Bläser (K. 361, 375, 388). Die erste Serenade mit den Bassetthörnern, die von jetzt ab in Mozarts Schaffen eine Rolle spielen, hatte er wohl schon größtenteils vollendet aus München mitgebracht. Und auch für eine Salzburger Festlichkeit steuerte er bereitwilligst im Juli 1782 wieder eine „Neue Haffner Sinfonie“ (K. 385) bei, die er im Gedränge anderer Arbeiten innerhalb vierzehn Tage in so raschem Zuge hinschreiben mußte, daß sie ihm ein halbes Jahr später fast aus dem Gedächtnis entschwunden war und bei einer neuen Durchsicht freudige Überraschungen bereitete. Die neuen Violin-Klaviersonaten schließen sich stilistisch den Mannheimer und Pariser „Clavierduetten“ an, die Bläserserenaden der früheren Serenaden- und Divertimentomusik, zu der sie Mozarts letzte Beiträge bilden. Wie die später zum Streichquintett umgearbeitete C moll-Serenade (K. 388) den Charakter einer liebenswürdigen Huldigungsmusik abstreift, so strebt die sechssätzige neue Haffner-Serenade gleich früheren Serenaden und Divertimenti über den Suitenrahmen hinaus und nähert sich dabei wieder so stark der Konzertsinfonie, daß sie unter Streichung des Marsches und des einen Menuetts dreiviertel Jahre später in Wien als reine, Mozarts erste Wiener Sinfonie vorgeführt werden konnte.

Unter dem Einfluß der Wiener Kunst mehren sich in diesen Stücken zusehends wieder die Joseph Haydnschen Züge, wobei sich in den Durchführungen bei der teilweisen Benutzung von Nebenmotiven und Übergangsgruppen noch immer Mozarts nicht geradlinige Entwicklung als Sinfoniemusiker zeigt. Wo der Klaviersatz

auftritt, wird dieser stellenweise vollgriffiger und vielleicht nach Clementis Vorbild terzenreicher; zu polyphonen Sätzen gab wohl der Verkehr bei Hofrat Braun und van Swieten Anregung. Präludium und Fuge sind die erste Frucht dieses Verkehrs. Die Sonaten- und Serenadensätze fließen in Frische und Freudigkeit dahin, die ähnlich der Gesellschaftsmusik der Salzburger Lehrjahre die Sorgenwolken verscheuchen und die innere Befriedigung über die errungene Freiheit erkennen lassen. Äußerungen des Großartigen, Schwebenden, weit Ausholenden:



neben solcher von tiefster Zartheit und Innigkeit der Empfindung:



kommen zur Geltung. Aber wenn einzelne Werke auch Schmerz und Wehmut zu bannen suchen, so können doch andere, wie die C moll-Serenade, Verzweiflung und wilde Leidenschaft nicht unterdrücken, arbeiten mit schicksalsschweren und abreißenden Motiven, mit plötzlichen Stockungen, spannenden und leisen Akkorden, grellen Dur-Steigerungen, Verdichtungen erregter, düsterer Stimmungen und treiben so in der unterhaltsamen Serenadenmusik ein unheimliches Spiel, das immer wieder Mozarts unberechenbares, dämonisches Naturell aufhellt. In der Behandlung des sechs- bis dreizehnköpfigen Bläserensemble, der Auswahl des melodischen Materials, der inneren und äußeren Gestaltung zeigen diese später vielfach zu Unrecht vernachlässigten Serenaden eine Reife und Höhe, die sie in die erste Reihe nicht nur von Mozarts bisherigen Instrumentalwerken, sondern der Serenaden- und Divertimentoliteratur des 18. Jahrhunderts überhaupt stellen dürften.

18. Die Entführung aus dem Serail (Juli 1781 – Juli 1782)

Ende Juli 1781 ging Mozarts langgehegter, sehnlichster Künstlerwunsch in Erfüllung. Stephanie der Jüngere, der als Übersetzer und Bearbeiter fast allein die Bedürfnisse des Nationaltheaters befriedigte, übergab Mozart nach längeren Verhandlungen einen neuen Singspieltext, der den durch phantastische und romantische Dichtungen in Wien beliebten Leipziger Kaufmann C. F. Bretzner zum Verfasser hatte. Bretzners Textbuch stammte aus dem Gebiete der Türkenoper, die an der italienischen, französischen und deutschen Bühne bereits auf eine längere Vergangenheit zurückblicken konnte und bei den an den Türkenkriegen stark beteiligten Wienern Interesse erwecken durfte. Die Fabel hatte eine gewisse Ähnlichkeit mit Glucks „La rencontre imprévue" und Jommellis „Schiava liberata" und war auch der „Zaide" verwandt, die Mozart in Salzburg geschrieben und nach Wien zu Stephanie mitgebracht hatte.

Bretzners Stück liegen einfache, wenig verwickelte, mehr auf „Empfindung und innere Gemütsbewegung als auf äußere Handlung" zielende Vorgänge zugrunde, die Wielands Forderungen an das deutsche Singspiel gerecht wurden. Der spanische Edelmann Belmonte sucht seine Geliebte Constanze, die mit Blondchen, ihrer englischen Zofe, und Pedrillo, seinem Diener, in türkische Gefangenschaft geraten ist, aus dem Serail des Bassa Selim zu befreien. Die Liebenden werden auf der Flucht jedoch von dem eifersüchtigen Haremshüter Osmin entdeckt und wieder zurückgeschafft. Günstige Umstände ermöglichen dann doch die glückliche Vereinigung der Liebenden. Mit der Wahl dieses Textes, der in erster Linie für das norddeutsche Singspiel geschrieben war, kam Stephanie dem Zaidenkomponisten entgegen, und gemeinsam mit Mozart ging er nun an Umänderungen, die einerseits den Wiener Verhältnissen, andererseits der musikalischen Gestaltung Rechnung

tragen sollten. Hatte Mozart schon bei der Idomeneo-Arbeit seine selbständige Stellungnahme gegenüber dem dargebotenen Texte gezeigt, so legte er auch jetzt durchdachte Grundsätze an den Tag, ohne die er fortan nicht mehr an neue Operntexte herantrat. Er ließ sich, so froh er auch war, ein neues Stück für die Opernbühne schreiben zu können, nicht mehr wie bisher einen Text aufzwingen. Stephanies Vorschlag hatte er angenommen, weil er das Sujet für ein Wiener Singspiel geeignet hielt, dann aber auch, weil ihm der Kampf um die Geliebte infolge seines eigenen damaligen Erlebens naheging und in der „Entführung aus dem Serail" wohl die eigene „Entführung aus dem Auge Gottes" vorschwebte. Im Verein mit Stephanie und verschiedentlich gegen diesen nimmt er Änderungen vor, wobei er an die „teutschen Dichter" die Aufforderung richtet, „doch wenigstens die Leute nicht reden" zu lassen, als wenn „Schweine vor ihnen stünden". Er weiß, daß Stephanies Verse, die Bretzner später in einem geharnischten Protest gegen die Wiener Bearbeitung mit Recht als „herzbrechend" verspottete, „nicht von den besten" sind, aber er kann „die in dem Stück selbst sich befindende Poesie wirklich nicht verachten". Er veranlaßt Stephanie, der Musik in den einzelnen Akten über das norddeutsche Singspiel hinaus einen breiteren Raum zu erschließen, Bretznersche Dialoge zu musikalischen Gesangsstücken auszuarbeiten, und gedenkt dabei auch der Sänger und Sängerinnen, die für die Aufführung zur Verfügung standen. Die Entführungsszene, den Höhepunkt des Stücks, will er vom Anfang des dritten Aktes an den Schluß des zweiten verlegt haben, während für den dritten Akt eine „ganz neue Intrige" ersonnen werden sollte. Der Schluß des Singspiels erfährt unter den Händen der beiden Bearbeiter eine völlige Wandlung. Der Bassa wird nicht wie bei Bretzner als Renegat und Vater Belmontes erkannt, sondern er verzeiht als aufgeklärter, Metastasios Königen verwandter Herrscher großmütig und menschlich, wie Joseph II., wie Lessings Sultan Saladin und Goethes König Thoas.

Die Suche nach einem Operntext und die Mitarbeit bei der

Neueinrichtung des Bretznerschen Stückes für die Wiener Singspielbühne rufen in Mozart wie schon beim „Idomeneo" auch den Ästhetiker auf den Plan, nicht einen, der die wissenschaftliche Ästhetik seiner Zeit beherrscht und zu ergänzen sucht, sondern den Praktiker, der die zeitgenössische Produktion beobachtet und schon eine Reihe von Opern selbst geschrieben hatte, dabei weder den Gedanken über die Opernkomposition an sich ausgewichen, noch auch den theoretischen Erörterungen der Pariser Enzyklopädisten aus dem Wege gegangen war. Dem Vater in Salzburg entwickelt er seine Grundsätze und Anschauungen: „glauben Sie denn, ich werde eine Opéra comique auch so schreiben, wie eine Opera seria? — so wenig Tändelndes in einer Opera seria sein soll, und so viel Gelehrtes und Vernünftiges, so wenig Gelehrtes muß in einer Opera buffa sein, und um desto mehr Tändelndes und Lustiges. Daß man in einer Opera seria auch komische Musik haben will, dafür kann ich nicht; — hier unterscheidet man aber in dieser Sache sehr gut." „Der Zorn des Osmin wird dadurch in das Komische gebracht, weil die türkische Musik dabei angebracht ist . . . Das Drum beym Barte des Propheten ꝛc. ist zwar im nämlichen Tempo, aber mit geschwinden Noten — und da sein Zorn immer wächst, so muß — da man glaubt, die Aria seie schon zu Ende — das allegro assai — ganz in einem andern Zeitmaß, und in einem andern Ton — eben den besten Effekt machen; denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorn befindet, überschreitet alle Ordnung, Maß und Ziel, er kennt sich nicht — so muß sich auch die Musik nicht mehr kennen — weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemal bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen, und die Musik, auch in der schaudervollsten Lage, das Ohr niemalen beleidigen, sondern doch dabei vergnügen muß, folglich allzeit Musik bleiben muß, so habe ich keinen fremden Ton zum F (zum Ton der aria), sondern einen befreundeten dazu, aber nicht den nächsten, D minor, sondern den weitern, A minor, gewählt. — Nun die Aria von Belmont in A dur. — O wie ängstlich, o wie feurig, wissen Sie wie es ausgedrückt ist — auch ist das klopfende liebevolle Herz

schon angezeigt — die 2 Violinen in Oktaven. — Dies ist die Favorit Aria von allen, die sie gehört haben — auch von mir. — und ist ganz für die Stimme des Adamberger geschrieben. man sieht das zittern — wanken — man sieht wie sich die schwellende Brust hebt — welches durch ein crescendo exprimiert ist — man hört das Lispeln und Seufzen — welches durch die ersten Violinen mit Sordinen und einer Flaute mit in unisono ausgedrückt ist.“ „Bei einer Opera muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein. -- warum gefallen denn die welschen komischen Opern überall? — mit allem dem Elend was das Buch anbelangt! — sogar in Paris — wovon ich selbst ein Zeuge war. — weil da ganz die Musik herrscht — und man darüber alles vergißt. — um so mehr muß ja eine Opera gefallen, wo der Plan des Stücks gut ausgearbeitet; die Wörter aber nur bloß für die Musik geschrieben sind, und nicht hier und dort einem elenden Reime zu gefallen (die doch, bei Gott, zum Wert einer theatralischen Vorstellung, es mag sein was es wolle, gar nichts beitragen, wohl aber eher Schaden bringen) Worte setzen — oder ganze Strophen, die des Komponisten seine ganze Idée verderben. — Verse sind wohl für die Musik das unentbehrlichste — aber Reime — des Reimens wegen das schädlichste; — die Herrn, die so pedantisch zu werke gehen, werden immer mit samt der Musik zugrunde gehen. — Da ist es am besten, wenn ein guter Komponist, der das Theater versteht, und selbst etwas anzugeben im stande ist, und ein gescheider Poet, als ein wahrer Phönix, zusammen kommen.“ Diese Äußerungen tun dar, daß Mozart die Oper als eine gegebene Kunstgattung betrachtete, deren ästhetische Daseinsberechtigung ihm auf ihrer zweihundertjährigen Entwicklung begründet erschien und nicht lange Kopfzerbrechen verursachte. Er wägt das Verhältnis von Poesie und Musik ab, deren Gemeinschaft das musikdramatische Kunstwerk stiftet, und bekennt sich im Gegensatz zu Gluck, dem Reformer, eher zur italienischen Auffassung, bei der die Musik entscheidet. Es ist vielleicht kein bloßer Zufall, daß die Urhandlung der Liebe, die Innenwelt des Gefühls, in seinen Opern in den

Mittelpunkt gerückt wird. Stellt er dabei auch als Genosse des Josephinischen Zeitalters durch Aufnahme Shakespearescher, auch aus der italienischen Oper bekannter Kontrastfiguren diese Liebesidee unwillkürlich in einen ethischen Horizont ein, so erstrebt er dabei doch keineswegs etwa im Sinne einer späteren Zeit eine dramatische Gestaltung sittlicher Grundsätze oder philosophischer Ideen, die den Anspruch eines leitenden Grundgedankens für eine fortlaufende Opernreihe erheben. Auf die Lösung rein künstlerischer Ziele kommt es ihm an, auf eine freie Entfaltung der Kräfte der Musik, ohne jedoch diesen zu einer Willkürherrschaft zu verhelfen. Der „Plan" des Operntextes ist ihm die Urzelle, dieser „Plan" soll aus dem Geiste der Musik geboren sein. Der Komponist, aber nur derjenige, „der das Theater versteht", muß „selbst etwas anzugeben im stande" sein. Musikalische Ideen und musikalische Charakteristiken von Bühnenfiguren „spazierten schon in seinem Kopf herum", bevor einzelne Szenen in ihrer textlichen Fassung vorlagen, sie wurden in erster Linie durch die Gemütsbewegungen der handelnden Personen, viel weniger durch den sprachlichen Ausdruck hervorgerufen. In der musikalischen Charakterzeichnung liegt für ihn der Schwerpunkt der Oper. Einem „gescheiden Poeten" obliegt die sprachliche Ausarbeitung, wobei dieser sich dem Musiker „gehorsam" unterzuordnen, Reime um der Reime willen schlechthin preiszugeben und „Wörter nur bloß für die Musik" zu schreiben hat. Diese Unterordnung sollte keine Geringschätzung der Poesie bedeuten oder einer Vernachlässigung der Sprache das Wort reden. Opera buffa und seria sind ihm Gebiete, deren Ausdrucksmittel nicht wild durcheinander geworfen werden können. Nach wie vor verteidigt er den musikalischen Ausdruck der Affekte in den Gesängen, aber er sieht in ihm gleich den großen Neapolitanern nicht lediglich äußerliche Tonmalerei, sondern vor allem ein Mittel zur Darstellung von Seelenzuständen. Die Gestalten seiner Bühnenfiguren steigen in seinem Innern auf und gewinnen in allmählich zu völliger Klarheit fortschreitender Erfühlung Umriß, Leben und Charakter, daß sie wie lebendige

Menschen vor ihm stehen. Als Schüler Christian Bachs und der Neuneapolitaner, als Kenner französischer Ästhetik und des Burgtheaterstils betont er die Diskretion bei der musikalischen Darstellung von stärksten Leidenschaftsausbrüchen, eine „das Ohr auch in der schaudervollsten Lage niemalen beleidigende" Tonsprache, die fern vom ungeschminkten Naturalismus das Rohe, Krasse veredelt. Ästhetische Anschauungen schließen sich hier wie schon früher bei der Idomeneo-Arbeit zusammen, die das Schaffen des Opernkomponisten nicht auf somnambulische Zustände, sondern auf bewußtes Erfassen der in Frage kommenden Probleme zurückführen.

Der Musiker, der solche Gedanken in sich herumtrug, ging nicht wahl- und kritiklos an ein neues Textbuch heran. Hieraus erklärt sich neben der Einstellung auf die Wiener Singspielbühne die Umarbeit, die Mozart mit Stephanie an Bretzners Original vornahm. Freilich wurde diese Umarbeit nicht in dem Umfang und der tiefgreifenden Weise bewältigt, die von vorneherein beabsichtigt waren. Dem vielgeschäftigen, nicht gerade von literarischen Skrupeln geplagten Stephanie ging bald die Geduld aus. Mit leichter Feder setzte er sich hurtig über die Hindernisse hinweg, die sich bei der Neufassung des Textes aufdrängten. Und auch Mozart ließ, sei es daß die Zeit drängte, sei es daß die Bräutigamspflichten ihn stark in Anspruch nahmen, seinem Librettisten schließlich freie Bahn und verzichtete auf textliche Eingriffe, die den Schluß des zweiten Aktes und den dritten Akt von Grund aus neu gestaltet hätten. Er stand ab von der Verlegung der äußerst wichtigen Entführungsszene an den Schluß des zweiten Aktes, brach mit den Skizzen zum Ensemblesatz plötzlich ab und ließ den gesprochenen Dialog an seine Stelle treten. Und mit der Ausdehnung des gesprochenen Dialogs auf die ganze Partie des Selim verurteilte er den Bassa zu einer reinen Sprechrolle. Daß sich der Gipfelpunkt des Stückes im gesprochenen Dialog abwickelte und der Bassa teils als Sprechrolle, teils als stumme, pantomimische Person behandelt war, mochte im norddeutschen Singspiel weniger auffällig erscheinen, obwohl schon Bretzner in der Entführungsszene auf einen größeren Ensemblesatz

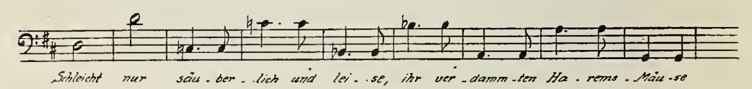
gerechnet hatte, aber in der Stephanie-Mozartschen Wiener Neufassung, in welcher der Musik ein ganz anderer Spielraum gelassen war, mußte diese Behandlung der Hauptszene und der nicht unwichtigen Bassafigur als eine Vernachlässigung musikdramatischer Pflichten wirken.

Wie Stephanie in der Versifizierung, der Aufnahme des Humanitätsgedankens, der Verbreiterung der der Musik überlassenen Teile das Original Bretzners in die Formen des Wiener Singspiels umzugießen suchte, so schloß sich auch Mozart mit der Musik der „Entführung“ (K. 384) dem Stil des damaligen Wiener Singspiels an, dem er nach dem Jugendversuch von „Bastien und Bastienne“ bereits mit der „Zaide“ sich genähert hatte. Mit den reicheren musikalischen Mitteln über das norddeutsche Singspiel hinausgehend, aber nicht in jener maßlosen Übertreibung des tollen Kunterbunts mannigfachster Stilarten, wofür Umlauffs „Bergknappen“ ein geradezu klassisches Beispiel bieten, verknüpfte er Stilelemente der Opera buffa und Opéra comique mit süddeutscher Liedmusik und erweiterte den Kreis auf das Instrumentalkonzert und ältere Oratorienaccompagnato. Auch eine kurze Melodramstelle fehlt nicht. Der Komponist der „Finta giardiniera“ greift für die Gesänge des Osmin, des Pedrillo und auch des Blondchens zum italienischen Buffogut, zu Dreiklangsmelismen, rasch wechselnden Sekundenfolgen, Skalenläufen und Sprüngen, zu leichten Parlandostellen, aus denen einzelne Töne funkenartig herausspringen:
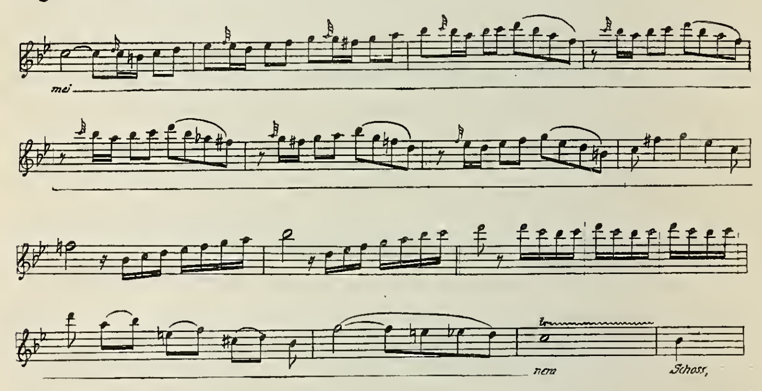


Mit der Freiheit und Verschiedenartigkeit der Arienformen kommen aus der Buffa die Ensembles und Chöre, die bewegliche Orchesterführung mit selbständigen Einwürfen und motivischen Abwandlungen. Mit Vorliebe werden wieder die zweiteiligen Arien verwendet. Wohl auf Piccinni weisen Osmins Sizilianoliedchen beim Feigenpflücken „Wer ein Liebchen hat gefunden“ sowie das für

weitere Wiener Kreise berechnete „Saufduett", in dem der Harems-wächter zum Wein bekehrt wird und Pedrillo triumphierend die Wirkung seiner List beobachtet. Mit Traetta-Paesielloschen Mitteln macht Osmin nach dem mißlungenen Fluchtversuch der Liebespaare seinem wollüstigen Behagen Luft und schwelgt im Vorgenusse seiner Henkersfreuden:



Die sanften, empfindsamen Töne Christian Bachs schlägt Belmontes Arie „O wie ängstlich, o wie feurig" an. Dabei verleugnet sich, wo die Seria in die Buffa mit einspricht, in Mozart nach wie vor nicht der Neuneapolitaner, der dem Charakter der Constanze als Opfer an die „geläufige Gurgel der Madelle Cavalieri" fremde Züge einverleibt:



Eine gespreizte Primadonna drängt sich da vorübergehend als eine zweite, neue Constanze in den Singspielrahmen, deren Ergüsse mit einer reichen Last instrumentaler, von unrichtigen Stellen auslaufender Gesangskoloraturen und äußerlich pathetischer Gefühlsäußerungen befrachtet sind. Den Zeitgenossen mochte Constanze an solchen Stellen als Heroine erscheinen. Gegenüber den Stilelementen der italienischen Oper treten die der Opéra comique

etwas zurück. Der grämliche Humor Dunis mag auf Osmins Charakterzeichnung abgefärbt haben, das exotisch-türkische Kolorit in Monsignys „Le Cadi dupé“ und Glucks „La rencontre imprévue“ auf die Ouvertüre, die Janitscharenchöre und einzelne Begleitungen der Osmingesänge, französischer Chansonton auf Blondchens Stücke. Nach französischem Muster wurde die Ouvertüre mit der ersten Szene eng verknüpft, und fand wie in Umlauffs „Bergknappen“ der Rundgesang Eingang, der am Schlusse des Stückes von den Liebenden einzeln der Reihe nach angestimmt und durch den Chorrefrain bekräftigt wird. Auf einer anderen Seite steht das Konzert, das in der breiten Einleitung zu Constanzes Bravourarie „Martern aller Arten“ vier obligate Instrumente, Flöte, Oboe, Geige und Cello, vorführen und, die Singstimme dabei als ihre Genossin betrachtend, auch auf die Arie ausdehnen. Und im Accompagnato des dritten Aktes, in dem Constanze mit Worten norddeutscher Kantatendichtung den Tod als „Übergang zur Ruh“ und „Vorgeschmack der Seligkeit“ preist, klingen vielleicht unter der Einwirkung der van Swietenschen Sonntagsmusik ernste religiöse Töne an, die von den Streichern nach Venezianer Art mit breiten, ausgehaltenen Orgelakkorden gestützt werden:



Diese den verschiedensten Quellen entstammenden Stilelemente vom Buffospiel und der Seria-Arie bis zum Instrumentalkonzert und Kantatenrezitativ verbinden sich mit volkstümlichen deutschen Liedern, welche auch die Wiener Lokalfarbe nicht vermissen lassen, aber dabei den in der „Zaide“ gelegentlich angeschlagenen Bänkelsängerton meiden:
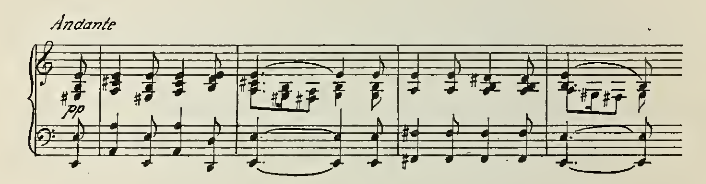
Die Ausstrahlungen dieser Lieder sind auch außerhalb der Stücke,

in denen ihre ausgesprochene Eigenart zutage tritt, spürbar und verstärken den deutschen Singspielcharakter.

Ein Ausgleich dieser innerhalb eines Singspiels gebotenen mannigfaltigen Stilarten, die unter den Händen kleinerer Talente wie Umlauff nicht selten einen bunten Wirrwarr erzeugten, konnte nur durch einen Künstler bewirkt werden, der die Kraft besaß, die Risse einigermaßen zu kitten und die stilistischen Gegensätze weniger fühlbar zu machen. Dies gelang Mozart durch die höhere Auffassung des Stoffes und dann durch die musikalische Charakterzeichnung, die er einzelnen Personen zu teil werden ließ. Bereits in der Ouvertüre bekundet er diese Auffassung, wenn er die phantastische Welt des Morgenlandes, wie sie in der damaligen Vorstellung des Mitteleuropäers lebte, im Orchester hervorzauberte und in diese dann plötzlich eine Moll-Elegie hineinstellte, die sich beim Öffnen der Gardine sogleich in Belmontes Gesang „Hier soll ich dich denn sehen, Constanze" in Dur widerspiegelt. Es handelt sich für Mozart in der „Entführung" nicht um eine türkische Abenteurergeschichte, sondern vor allem um ein Bild aus dem Reich der Märchenträume, um das durch sein eigenes Erlebnis ihm besonders nahegerückte Grundmotiv der treuen Liebe zweier jungen Menschen, das er schon in der Ouvertüre als treibende Kraft des musikalischen Dramas in den Vordergrund stellt. Belmonte wird durch Mozarts Musik aus dem üblichen Liebhaber der italienischen und französischen Opernbühne der empfindsame, romantische deutsche Schwärmer, der sich — wie Mozart selbst in der Liebe zu Konstanze — eine innere Welt unendlicher Sehnsucht aufbaut und diese im letzten Abschnitt des Schlußduetts mit Constanze „Mit der Geliebten sterben, ist seliges Entzücken" in eine schlichtinnige, verklärende Melodie ausklingen läßt. Seine Sologesänge sind mit Chromatismen und seufzerartigen Motivbildungen förmlich durchtränkt. Er ist der Vorbote des Pagen Cherubin, der Abkömmling jener weichen, die tiefsten Gemütszustände mehr ahnenden Jünglingsnaturen, die schon früher gelegentlich in Mozarts Opern auftauchten. Wuchs die Constanze viel weniger zu einer geschlossenen

Figur heran, offenbaren von ihren Sologesängen nur Arienteile und die Gmoll-Arie des zweiten Aktes, welche der Erinnerung entschwundenen Glückes gilt und dem ersten Iliamonolog des „Idomeneo" nahesteht, ihr wirkliches Wesen, so glückte Mozart mit dem Osmin, einem türkischen Verwandten des Falstaff, eine Gestalt, die nicht in verschiedene Charaktere zerfällt oder wie Belmonte einen einprägsamen Typus der Wertherzeit darstellt, sondern durchweg und unabhängig von einer besonderen geistigen Zeitströmung mit individuellstem Leben erfüllt und zugleich ins allgemein Menschliche gewandelt ist. Dieser Bursche, verschlagen und feige, boshaft und tölpisch, brutal und sklavisch, ein heimlicher Freund des Bacchus und lüsterner Werber um Frauengunst, außer Rand vor Freude und Mordgier, als es ans „Halszuschnüren der verdammten Haremsmäuse" gehen soll, selbst bei der Lösung des Konflikts am Schlusse des Stückes noch immer derselbe, dem sogar der allgemeine Rundgesang nach einigen Takten im Halse stecken bleibt, das ist kein nachgepauster Orientale aus der von Mozart gelesenen Tausend und einer Nacht, sondern eine originale Schöpfung, vom Anfang bis zum Ende aus einem Gusse und nicht unter dem Gesichtswinkel einer grotesken Buffo-Rolle gesehen. Und wenn dieser Osmin Hanswurstallüren an den Tag legt oder bei der von Flötenfiguren umsponnenen Stelle „vom Mondenscheine" von romantischen Anwandlungen heimgesucht wird, dann sehen wir schon hieraus, daß auch deutsches Blut in seinen Adern rinnt. Nicht die musikalische Personencharakteristik an sich, die in der Opera buffa und Opéra comique, auch im deutschen Singspiel schon lange heimisch war, bedeutet Mozarts Leistung, sondern die Art, wie er die vorhandenen Mittel für die ihm vorschwebende Kontrastfigur zu Belmonte ausnutzte und seinen Osmin schuf. Da wächst eine der großen, plastischen, echt Mozartschen Gestalten heraus, wie wir sie durchweg in seinen folgenden Meisterwerken bewundern, die, wenn sie einmal auf der Bühne erschienen sind, als unvergeßliche Bilder in der Erinnerung weiterleben.

Diese musikalische Charakterisierungskunst prägt sich auch in dem ausgedehnten Quartett aus, das den zweiten Akt beschließt. Belmonte und Constanze, Pedrillo und Blondchen wandeln im vertrauten Gespräch durch den Garten. Die Äußerungen der Freude über das Wiedersehen, die leisen Zweifel der Männer über die Treue der beiden im Harem gefangenen Frauen, die Erregung der Frauen über die Eifersucht der Männer sind für beide Gruppen scharf auseinandergehalten. Belmonte singt nicht wie sein Diener, Constanze nicht wie ihre Zofe. Belmonte plappert nicht mit einem Schwall von Tönen wie Pedrillo; Constanze bricht nach Belmontes Frage in Tränen aus, während Blondchen die Sache nicht so ernst nimmt und den zweifelnden Pedrillo durch eine Ohrfeige belehrt. Und als die beiden Paare sich versöhnen, gibt Mozart das Trennende auf und hebt, das Grundmotiv des Stückes verklärend, den gemeinsamen Gesang in die Sphäre tiefsten Seligkeitsgefühls, in der kaum ein Stäubchen von Stephanies banaler Prosa mehr haften bleibt:



Die Musik reagiert nicht wie in einem italienischen Finale auf die äußere Handlung, sondern auf die inneren Vorgänge, Liebesjubel, Eifersucht und Versöhnung, und bestimmt hiernach die Entwicklung des Ensemble. Vom Schlußquartett der „Zaide" schlug Mozart die Brücke zum Quartett der „Entführung", das textlich wie musikalisch kein dramatisches Finale bedeutet, aber ein glänzendes Licht auf Mozarts geniale, eigenartige Ensemblebehandlung wirft.

Von Mozarts musikalischer Charakterisierungskunst blieben in der „Entführung" teilweise auch die Nebenpersonen nicht unberührt. Verleugnet die Zofe Blondchen in ihrer Beweglichkeit

und Lebhaftigkeit auch nicht eine gewisse Verwandtschaft mit Mädchenfiguren der Buffa und Comique, so schimmert in ihr doch auch bereits eines jener liebenswerten deutschen, naiven Geschöpfe durch, wie sie Mozart später mit der Susanne und Zerline geschaffen hat. Eine Leporellogestalt ist ihr Partner Pedrillo, der seinen geborgten Heldenmut zur Schau trägt, ohne aber dabei die feige Bedientennatur verbergen zu können. In seine Kampfesarie blasen kühn die Trompeten herein, halten aber wie erschrocken gerade da inne, wo sie zünden sollen, als wollten sie über Pedrillos Entschlossenheit Zweifel hegen, und der plötzliche Trompetenstoß bei Pedrillos „Frisch zum Streite" klingt mehr wie ein Angstruf als eine Siegesfanfare. Ein auserlesenes Stück ist Pedrillo kurz vor der Entführungsszene mit der Romanze „Im Mohrenland" anvertraut: eine phantastische, die Tonalität stets wechselnde Siziliane in Moll von fremdländischer Märchenstimmung, in die sich Angst und Unruhe mischen.

Eine nicht unwesentliche Stütze bot diesen Gesängen und Ensembles das Orchester, das gegenüber der „Zaide" unter Berücksichtigung der Wiener Verhältnisse reicher bedacht ist, aber abgesehen von den Teilen, wo es das türkische Kolorit erforderte, den Aufwand der Idomeneo-Instrumentation stilgemäß außer acht läßt und eine homophone Durchsichtigkeit zeigt. Wiederum bildet es einen dramatischen Faktor, sinngemäß nicht von der Sprechgewalt, wie sie die Idomeneo-Tragödie auslöste. Einer Gruppe oder einzelnen Instrumenten ist in den Mund gelegt, was die Personen nicht aussprechen oder, wie in der Eifersuchtsszene im Schlußquartett des zweiten Aktes, kaum anzudeuten wagen, die Holzbläser treten mit Solosätzen oder charakteristischen Verdoppelungen hervor. In Constanzes G Moll-Arie singen die Flöten, Oboen und Fagotte, zu denen sich die Bassetthörner mit ihrer dunklen, weichen Klangfarbe gesellen, das Motiv des Zaidenquartetts herein; langgezogene Oboentöne breiten über den Adagioanfang von Constanzes erster Koloraturarie einen zarten Schimmer verschwebender Erinnerung. Die Streicher geben durch

ihr Pizzikato der Romanze Pedrillos eine guitarrenartige Begleitung und erhöhen durch den Klang ihrer tiefen Lagen die verklärende Stimmung des Versöhnungsquartetts. Pickelflöte, Trommel, Becken und Triangel dienen zu koloristischen Zwecken und riefen bei den Zeitgenossen eine geradezu betäubende Wirkung hervor.

Die Personen der „Entführung" trugen fremdländische Kostüme und sangen verschiedentlich mit italienischen und französischen Ausdrucksmitteln, aber die Seelen, die ihnen Mozart eingehaucht hatte, verleugneten nicht ihre deutsche Herkunft. Sind die Spuren der Übergangszeit, der das Wiener Singspiel damals unterworfen war, auch in noch unverschmolzenen Stilbestandteilen bemerkbar, die Gefühlswelt, die aus den Personen meist sprach, gab dem Stück doch einen stark deutschen Charakter. Der Musiker, welcher der Buffa nahestand und im „Idomeneo" nicht lange vorher noch eine große Seria geschaffen hatte, sagte sich mit diesem Wiener Singspiel innerlich endgültig von den Italienern los. Wie die Wiener Singspielkomponisten nach Goethes Wort durch die „Entführung niedergeschlagen" wurden, so vermochten auch die damaligen Musiker der Buffa und Comique dem Herzensreichtum des Liebespaares und der Ursprünglichkeit der Osmingestalt kaum ähnliche Leistungen gegenüberzustellen. Es verrät einen deutschen Zug, daß das Singspiel in dieser Weise angefaßt und vertieft ist. Ein Vergleich der „Entführung" etwa mit Umlauffs „Bergknappen" oder auch mit Salieris „Rauchfangkehrer" lehrt, wie weit das Genie in dieser Hinsicht die Wiener Singspielmusiker auf gemeinsamem Wege überholte. Mozart hatte mit der „Entführung" das deutsche Singspiel geschrieben, zu dem ihn auf der großen Reise nach Mannheim und Paris immer wieder ein innerer Zwang getrieben hatte. Erst neun Jahre später, in seinem Todesjahre, wandte er sich mit der „Zauberflöte" wieder dem Wiener deutschen Singspiel zu.

Am 16. Juli 1782 ging die „Entführung" auf kaiserlichen Befehl am k. k. Burgtheater zum ersten Male in Szene. Es war ein für die Geschichte des jungen Wiener Singspiels denkwürdiger

Abend. Die jugendliche Cavalieri, Salieris Schülerin, sang die Constanze, Adamberger und Fischer, ebenso treffliche Sänger wie Schauspieler, der letztere mit einem außergewöhnlichen Stimmumfang, hatten die Rollen des Belmonte und des Osmin. Der Applaus des zahlreich erschienenen Publikums war groß, aber es wurde auch gezischt. Wenn auch die zeitgenössische Kritik betonte, daß das Singspiel „die Erwartung des Publikums" übertroffen habe und „des Verfassers Geschmack und neue Ideen, die hinreißend waren, den lautesten und allgemeinsten Beifall" fanden, die Mehrzahl der Zuhörer hielt sich doch wohl eher an die ihr näher liegenden Teile als an die Szenen, mit deren neuartiger genialen Fassung sie noch wenig anzufangen wußte. Auch der Kaiser, der Protektor des Wiener Nationalsingspiels, mochte sein anerkennendes Urteil mit einem Vorbehalt aussprechen, als er zu Mozart sagte: „Zu schön für unsere Ohren, und gewaltig viel Noten, lieber Mozart," worauf Mozart verletzt entgegnet haben soll: „Gerade so viel, Eure Majestät, als nötig ist." Gluck wohnte einer Aufführung bei, machte Mozart „viele Complimente" und lud ihn zu Tische ein. Der preußische Gesandte am Wiener Hofe, Baron von Riedesel, der auch als Illuminat Mozarts Gönnern näher stand und vielleicht von diesen veranlaßt worden war, sich für das Werk einzusetzen, bemühte sich, die „Entführung" für Berlin zu erhalten. Im Laufe des Jahres 1782 fand noch eine Reihe von Wiederholungen statt, unter ihnen eine am Vorabend von Mozarts Hochzeitstag, eine andere zu Ehren des russischen Hofes, wobei Mozart selbst dirigierte, „teils um das ein wenig in Schlummer gesunkene Orchester wieder aufzuwecken, teils um mich den anwesenden Herrschaften als Vater von meinem Kinde zu zeigen". Erst mit der Auflösung des Nationalsingspiels im Februar 1788 verschwand die „Entführung" vom Spielplan des Wiener Theaters. Was aber noch keinem Opernwerk Mozarts bisher vergönnt war, gelang der „Entführung", sie fand schon bald den Weg an auswärtige Bühnen, nach Leipzig, Bonn, München, Mannheim, Frankfurt am Main, Salzburg und anderen Städten.

Die Aufführung in der böhmischen Hauptstadt von 1783 legte den Grund zu jenen starken Prager Sympathien, die sich für Mozart in der Folgezeit besonders wertvoll erweisen sollten. „Alles war hingerissen“, schreibt Niemtschek, „alles staunte über die neuen Harmonien, über die originellen, bisher ungehörten Sätze der Blasinstrumente . . . von nun an war die Vorliebe der Böhmen für seine Werke entschieden.“

Mozart erhielt für „Componierung der Musik die Entführung aus dem Serail“ 426 Gulden 40 Kreuzer. Bei den auswärtigen deutschen Aufführungen ging er unter der damaligen Schutzlosigkeit der Autoren in Deutschland aller Wahrscheinlichkeit nach leer aus. Auch um den Ertrag eines Klavierauszugs kam er durch die Geschäftstüchtigkeit Augsburger und Mainzer Verleger, die nach damaligen deutschen Gepflogenheiten fremde Geistesarbeit als die eigene betrachteten. In Paris hätte ihm ein solcher Singspielerfolg dank des königlichen Privilegs wohl ein kleines Vermögen eingebracht und seinem jungen Hausstand eine sichere Grundlage geschaffen. So aber mußte er auf eine finanzielle Ausbeute seines Werkes verzichten und sich mit ehrenden Anerkennungen begnügen.

Die Augen der deutschen Kunstfreunde richteten sich nun auf den jungen Wiener Musiker.

---

19. Die junge Ehe (Mitte 1782 – 1786)

In der Künstlerehe spielen die Frauen eine sehr verschiedenartige Rolle. Den einen, die wie Luise Gottsched, Karoline Schlegel, Bettina von Arnim selbst von produktivem Drang erfüllt waren und auf Schaffen und Schicksal ihrer Ehemänner Einfluß ausübten, stehen andere wie Meta Klopstock, Eva Lessing, Christiane Goethe gegenüber, die im Leben ihrer Gatten weniger für den Künstler als den Menschen Bedeutung gewannen. Aus dem Kreise der einen stammte Faustina Bordoni, die auf der Höhe ihrer Erfolge den weltberühmten Meister der Neapolitaner vor ihren Triumphwagen spannte und als Hasses Gattin der regsamen Fama Gelegenheit zur dunklen Tätigkeit bot, aus dem der anderen Konstanze Weber, die sich Mozart aus der dunstigen Witwenstube im „Auge Gottes" zur Lebensgefährtin geholt hatte.

Mozart war im Elternhause Zeuge eines ehelichen Verhältnisses gewesen, in dem ernstere Konflikte keinen Boden fanden und die Frau sich gerne dem Manne unterordnete, ohne jedoch ihre Rechte völlig preiszugeben. Hier herrschten geordnete Zustände, gegenseitige Achtung und das aufrichtige Bemühen, das Leben einander nicht zu erschweren, die Musik galt als göttliches Geschenk, das nicht nur das tägliche Brot verschaffte, sondern auch die kleine Häuslichkeit mit Sonnenstrahlen durchleuchtete. Auch in andere, zerrüttete Eheverhältnisse hatte Mozart auf seinen Reisen einen Blick tun können, aber sie vermochten in ihm das Vorbild des Elternhauses nicht zu verdunkeln. So träumte er denn mit den freundlichsten Vorstellungen von der Ehe in die Flitterwochen hinein, die ihm eine glückliche Zukunft zu versprechen schienen. Er hatte sich ein junges zwanzigjähriges Weib genommen, dessen „gutherziges" Wesen und „wirtschaftlicher" Sinn das Beste erhoffen ließen. Und Konstanze rechtfertigte zunächst in vollem Maße die Liebe und das Vertrauen, das ihr Mozart entgegenbrachte. Sie suchte sich ihm „vortrefflich anzuschmiegen",

ging auf seine Gewohnheiten ein, schnitt ihm beispielsweise bei Tisch die Fleischgerichte, nahm seine gelegentlichen Zerstreuungen willig in Kauf. Wenn seine Stimmung plötzlich umschlug, er „nichts mehr hörte und sah", sondern mit „ewiger Bewegung der Finger an einem Teile des Körpers auf und abging", dann schwieg sie und begann erst, als er sich zum Niederschreiben setzte, seinem Wunsche gemäß Märchen zu erzählen. Sie besuchte mit ihm das gemietete Vorstadtgärtchen, den Prater, wo es ihm bei schönem Wetter „gar zu angenehm" war, machte mit ihm Ausflüge, wo sein „gewöhnlich mehr in sich gezogenes und düsteres, als munteres und freies Gesicht sich nach und nach aufheiterte" und er dann zu singen anfing. Sie teilte sein Vergnügen am Tanzen, veranstaltete mit ihm in der neuen Wohnung im Herbersteinschen Hause auf der hohen Brücke einen großen Hausball und trat auch als Partnerin in dem von ihm „leidenschaftlich" geübten Billardspiel ein, für das er sich ein eigenes Billard angeschafft hatte. Freunden und Tischgenossen des Gatten, die sich zuweilen ziemlich wahllos im Mozartschen Hause zusammenfanden und die Gutmütigkeit des Hausherrn ausnützten, war sie keine übelwollende Gastgeberin. Daß der Gatte Wein und Punsch gelegentlich auch „bis zur Lustigkeit" trank und mit alkoholischen Getränken sich manchmal bei angestrengter Arbeit zu stärken und zu beleben suchte, erschien ihr selbstverständlich und erst später maßlos übertreibenden Gegnern als Kennzeichen des notorischen Säufers. Sie durchlebte mit dem Gatten heitere und trübselige Tage, gab nach Wiener Art mit leichten Händen aus, wenn die Geldmittel reichlicher flossen, und schickte sich darein, wenn Mangel zu bescheidener Lebensweise zwang. Zeitgenossen, wie der angesehene irländische Sänger Michael Kelly und der Prager Professor Franz Xaver Niemtschek, die Mozarts kannten, schildern sie als „reizende, gute und liebevolle Frau". Wie Konstanze den Eigentümlichkeiten des Gatten Rechnung trug, so ließ es vor allem dieser ihr gegenüber nicht an zärtlicher Rücksichtnahme fehlen. Er unterhielt sie mit Späßen, Scherzen und den „drolligsten Ein-

fällen", um sie bei guter Laune zu erhalten, und gab auch nach, wenn sie auf ihrem vermeintlichen Rechte beharrte. Er schreibt ihr humoristische Lieder, um sie zur Fröhlichkeit zu stimmen, unterstützt sie in der Führung des Haushaltes und legt zeitweise ein Ausgabenbüchlein an, kümmert sich um Köchin und Magd und schreitet gegen die „impertinente" Aufführung der Dienstboten mit gepfefferten „Predigten" ein. Vor dem Morgenritt, den er auf ärztliche Anordnung zur Förderung der körperlichen Bewegung unternimmt, steckt er Zettelchen mit guten Wünschen und Ermahnungen an ihr Bett. War die Gattin krank, dann empfängt er jeden Besucher mit dem Finger auf dem Munde. Er wußte, daß er für seine Arbeiten von der Gattin keine stärkere geistige Anregung erwarten durfte, und verlangte sie auch nicht. Eine Frau vom Schlage der Enzyklopädistendamen, die mit Kielfeder und Pinsel arbeiteten und als Virtuosinnen der Rede das Interesse der Salongäste auf sich lenkten, konnte ihn im Gesellschaftsleben wohl fesseln, wäre jedoch in der Ehe kaum nach seinem Geschmacke gewesen. Schillers um 1788 entstandenes Spottgedicht auf die „berühmte Frau" hätte er, falls es ihm zu Gesicht gekommen wäre, wohl mit heiterer Zustimmung begrüßt. Daß Konstanze als Erbteil der Weberschen Familie immerhin einen musikalischen Sinn besaß, mit einer artigen, an Luise erinnernden Sopranstimme sang, einigermaßen Klavier spielte und auch bei häuslichen musikalischen Veranstaltungen mitwirken konnte, erfüllte ihn aber mit Freude und Dankbarkeit. Er prüfte nicht lange, ob ihre Begeisterung für Bachsche und Händelsche Fugen wirklich einer inneren Neigung entsprang und nicht vielmehr einem äußerlichen Eingehen auf seine neuen Studien, ob sie seinen großen Werken ganz zu folgen vermochte und nicht eher an seinen leichteren, komischen Gelegenheitsstücken Gefallen fand. Er war zufrieden, daß er mit ihr überhaupt musizieren konnte, und dieses gemeinsame Musizieren ließ auch manche Mißhelligkeiten überwinden, die in der jungen Ehe unausbleiblich waren.

So schien die Mozartsche Ehe durchaus harmonisch zu ver-

laufen und das günstige Urteil der Zeitgenossen zu bestätigen. Auch der Kindersegen blieb nicht aus. Bereits am 17. Juni 1783 schenkte Konstanze dem ersten Jungen das Leben, der nach dem befreundeten reichen Juden Wetzlar von Plankenstern auf den Vornamen Raimund getauft wurde, aber schon nach zwei Monaten starb. In den nächsten acht Jahren folgten noch weitere fünf Kinder, von denen jedoch nur die beiden Söhne Karl und Wolfgang die Eltern überlebten. Aber doch schon früh begannen die innigen Beziehungen sich etwas zu lockern und die Ehegatten zeitweise aneinander vorbeizuleben. Andeutungen sind in das hübsch pointierte Gedicht eingeflochten, das Mozart zur Vermählung der Schwester mit dem Gilgener Hofrat Joh. Bapt. Franz Reichsfreiherrn von Berchthold zu Sonnenburg im August 1784 nach Salzburg sandte:

Du wirst im Ehstand viel erfahren,
was dir ein halbes Rätsel war;
bald wirst du aus Erfahrung wissen,
wie Eva einst hat handeln müssen,
daß sie hernach den Kain gebar.
Doch, Schwester, diese Ehstandspflichten
wirst du von Herzen gern verrichten,
denn glaube mir sie sind nicht schwer.
Doch jede Sache hat zwo Seiten:
der Ehstand bringt zwar viele Freuden,
allein auch Kummer bringet er.
Drum wenn dein Mann dir finstre Mienen,
die du nicht glaubest zu verdienen,
in seiner üblen Laune macht:
so denke, das ist Männer Grille,
und sag: Herr, es gescheh dein Wille,
bei Tag — und meiner in der Nacht.

Und Mozart brachte die Ehe nicht nur „viele Freuden", sondern auch „Kummer". Es konnte ihm schon während der ersten Jahre nicht ganz entgehen, daß die Gattin gleich ihrer Schwester Luise in der Ehe vornehmlich eine Versorgung erblickte und den Künstler am höchsten einschätzte, der zu Lebzeiten ertragreiche, äußere Er-

folge erzielte. Er beobachtete, daß sie bald jäh aufbrauste, bald in Sentimentalität verfiel. Über ihre wirtschaftlichen Fähigkeiten mochten ihm Zweifel aufsteigen, die ihn um so stärker drückten, als ihm selbst der ökonomische Sinn fast gänzlich mangelte. Die dunklen Seiten ihres Wesens schlugen zeitweise durch, und in den „kleinen schwarzen Augen" loderte ein wildes Feuer auf, das ungestillter Ehrgeiz und verzehrende Erbitterung entzündet hatten. Die häufigen Schwangerschaften und Wochenbetten, die später auch Lähmungserscheinungen zur Folge hatten, setzten ihrer Gesundheit arg zu und verwandelten das Mozartsche Heim häufig in eine Krankenstube, in der die in ihrer Stimmung herabgedrückte Frau mit äußerster Schonung und Nachsicht behandelt werden mußte. Die Ehe erlitt auch unter diesen Umständen empfindliche Störungen. Vielleicht die vorübergehend aufdämmernde Erkenntnis, sich in der erwählten Frau doch getäuscht zu haben, vor allem aber sein leidenschaftliches Temperament, welches die glühendsten Bilder vor seine Seele zauberte und ihm in der höchsten Erregung auch die Feder zur Enthüllung intimster Vorgänge in die Hand drückte, trieb ihn da hinaus zu den Susannen und Zerlinen und rang nach vollem Sichausleben. Aber ebensowenig wie ein notorischer Trinker war Mozart ein leibhaftiger Don Juan. Mozart verliert sich nicht im Sinnentaumel, er kehrt zurück und beichtet der Gattin seine „Stubenmädeleien", um von ihr Vergebung zu erlangen wie Almaviva von der Gräfin. Und Konstanze verzeiht ihm, dem „man gut sein mußte, denn er war zu gut". Von diesen erotischen Erlebnissen floß ein starker Strom in seine späteren Werke, den „Figaro", den „Don Giovanni", und verlieh ihnen Wärme und Wahrheit. In Konstanze mußte das offene Geständnis der Untreue freilich einen Stachel zurücklassen und das innere Verhältnis zu dem Gatten noch mehr gefährden.

Vermag zuweilen der Verkehr mit den nächsten Angehörigen eine junge Ehe zu beschirmen, für Mozart wurde er nicht selten eine Quelle mannigfacher Aufregungen, Verdrießlichkeiten und Enttäuschungen. Zank und Streit verleideten ihm das Haus seiner

Schwiegermutter. Gleich nach der Hochzeit hatte er die Verbindung zwischen dem „roten Säbel“ und dem „Auge Gottes“ abgebrochen und die Besuche bei Frau Weber möglichst eingeschränkt. Aber Konstanze hing doch nach wie vor an der „lieben guten Mutter“ und mußte die erzwungene Trennung, je länger sie dauerte, desto schwerer empfinden. Bei ihrer ersten Niederkunft begann sich das gegenseitige, gespannte Verhältnis äußerlich zu bessern, und Mozart konnte dem Vater befriedigt schreiben: „Meine Schwiegermutter bringt nun alles das Üble, was sie ihrer Tochter ledigerweise zugefügt hat, nun wieder mit allem Guten herein.“ Die gegenseitigen Besuche wurden häufiger, Mozart suchte Frau Weber zu nehmen, wie sie war, und durch kleine Geschenke von „Kaffee- und Zuckerpäckchen“ versöhnlich zu stimmen, und Frau Weber revanchierte sich mit glänzend gekochten Familienessen. Durch die Gattin kam Mozart begreiflicherweise nun auch wieder zu einem näheren Umgang mit Frau Lange, mit der er sich jetzt häufig zu gemeinschaftlicher künstlerischer Tätigkeit vereinigte. Welche Empfindungen mögen dabei in ihm wach geworden sein, als Luise die Arie „Non sò d' onde viene“ auflegte, die er ihr ehedem vor seinem Scheiden in Mannheim gewidmet hatte. Ob die ganze Seligkeit seines Jugendglücks wieder vor ihm lebendig wurde, die Liebesleidenschaft ihn zu einem neuen Bekenntnis hinriß und dieses, wie angesichts der unglücklichen Ehe Luisens einige Wiener Stimmen sich zuraunten, ihm die Stillung seiner Sehnsucht brachte, oder ob er nicht vielmehr in errungener Selbstüberwindung der Schwägerin jetzt mit Ruhe und Zurückhaltung gegenübertrat, wer vermag es heute mit Sicherheit zu sagen? Zu Verdrießlichkeiten und Enttäuschungen gab auch der Verkehr mit dem Vater und der Schwester in Salzburg Veranlassung. Durch mancherlei Umstände, namentlich die bevorstehende Entbindung Konstanzes, mußte der Besuch, den Mozart mit der Gattin schon bald nach der Heirat dem Elternhause abstatten wollte, hinausgeschoben werden. Als mancherlei Bedenken, besonders auch hinsichtlich eines drohenden Gewaltakts des Salzburger Erzbischofs, behoben waren, brachen Mozarts

Ende Juli 1783 von Wien auf. Freundlich wurden sie in Salzburg empfangen, aber zwischen den beiden Familien richtete sich eine Scheidewand auf, die ein engeres Zusammengehörigkeitsgefühl nicht recht aufkommen ließ. Die frühere Herzlichkeit zwischen Vater und Sohn, Bruder und Schwester wollte sich nicht mehr einstellen, Konstanze konnte das Mißtrauen der Familie ihres Gatten nicht zerstreuen. Mozart hatte gehofft, daß „man seine Frau mit einigen seiner Jugendgeschenke erfreuen würde, welches gänzlich unterblieb". Enttäuscht schied das junge Ehepaar Ende Oktober von Salzburg. Anfang Februar 1785 erwiderte Vater Leopold in Begleitung seines Schülers Marchand den Besuch, von dem er dann Ende April zurückkehrte. Mit innigster Freude, daß ihm „vor Vergnügen die Tränen in den Augen standen", war er Zeuge der sich steigernden künstlerischen Erfolge seines Sohnes. In dem „ungemein freundlichen" Enkel Karl erkannte er mit Stolz das Abbild des Vaters. Die Hauswirtschaft des Sohnes erschien ihm zu seiner Beruhigung sogar „im höchsten Grade öconomisch", die finanzielle Lage geradezu glänzend. Er verkehrte bei Webers wie im Freundeskreis des Sohnes und nahm mit Wohlbehagen an den „fürstlichen" Diners teil, die jene ihm zu Ehren veranstalteten. Vater und Sohn kamen einander wieder näher, und Vater Leopold mag auch die Schwiegertochter und deren Familie jetzt mit etwas freundlicheren Augen betrachtet haben. Allein den letzten Rest des Mißtrauens konnte er gegenüber der Schwiegertochter auch jetzt nicht aufgeben. Die alte Abneigung kam in ihm schon im nächsten Jahre wieder zum Durchbruch und ließ ihn sogar die Liebe zu den Enkelkindern unterdrücken, als Mozart, durch damals in Wien weilende englische Künstler aufgemuntert, mit der Gattin den Plan einer englischen Reise erwog und seine Kinder für diese Zeit nach Salzburg schicken wollte. „Das wäre freilich nicht übel", schrieb da Vater Leopold seiner Tochter in St. Gilgen, „sie könnten ruhig reisen, — könnten sterben, — könnten in Engelland bleiben, — — da könnte ich ihnen mit den Kindern nachlaufen." Und er sandte eine „nachdrückliche" Ablehnung nach Wien.

Die Mißhelligkeiten in der Familie, die Enge des kleinbürgerlichen Milieus, in das er durch die Ehe verstrickt war, vermochten Mozart in diesen Jahren kaum tiefer zu berühren. Seine überschäumende Lebenskraft, sein Künstlertum, das sich aus neuen Quellen stärkte und freudigste Anerkennung fand, trugen ihn hinweg über die Jämmerlichkeiten des Alltags. Diesen nachzuhängen, ließ ihm der Strudel der Geschehnisse oft kaum Zeit und Ruhe. Die Gesellschaft feierte den Künstler und Kavalier, die Familie und die Freunde ergötzten sich an dem amüsanten Spaßmacher, über den sie nicht selten den großen Künstler vergaßen. Und doch gingen in Mozarts Innerem seelische Kämpfe vor, welche die günstige äußere Lage nicht vermuten ließ. Inmitten der sich steigernden künstlerischen Erfolge, die ihm eine glänzende Zukunft eröffneten, des stärksten Lebensgefühls, das ihn durchflutete und alle seine Nerven in Tätigkeit versetzte, drängten in ihm mit einem Male, vielleicht veranlaßt durch Schwankungen seines Gesundheitszustandes und die schwere Erkrankung im Sommer 1784, die Gedanken menschlicher Vergänglichkeit zur Oberfläche und trieben ihn immer mehr in die Arme der Freimaurer. Die Anwesenheit des alten Vaters in Wien im Frühjahr 1785 bot die Gelegenheit, sich mit diesem über den Orden auszusprechen. Vater Leopold wird schon in Salzburg der eklektischen Loge „zur Fürsicht", der verschiedene Domherren und Freunde des Mozartschen Hauses angehörten, nicht fern geblieben sein. Mozart war wahrscheinlich im Herbst 1784 der Wiener Loge „Zur Wohltätigkeit" beigetreten und bewog nun persönlich auch den Vater, sich dieser Loge anzuschließen. Er hatte mit zahlreichen Maurern Umgang gepflogen, von den adeligen Herren und Intellektuellen bis herab zum ehrsamen Rechnungsrat Loibl, der sich stundenlang bei brennenden Kerzen vor dem Kruzifix auf die Sitzungen vorbereitete. Es waren wohl weder Nützlichkeitsgründe noch Rücksichten auf befreundete Maurer, die Mozart dem Orden näher brachten und zu Maurergesprächen mit dem Vater veranlaßten. Auch nicht allein das Bedürfnis nach brüderlichem Zusammen-

schluß mit diesen geistig hochstehenden und hochstrebenden Männern oder die geheimnisvolle Romantik, die den Orden umgab, dürften für ihn eine entscheidende Rolle gespielt haben, wenn sie ihm auch die Zugehörigkeit begehrenswert erscheinen lassen mochten. In der Maurergemeinschaft fand er vor allem auch eine seelische Stütze, der er für seine schweren inneren Kämpfe bedurfte. Der Katholizismus hatte ihn das Fortleben der Seele in einem besseren Jenseits gelehrt. Er zweifelte nach wie vor nicht an dieser Lehre, die damaligen kirchlichen Zustände Wiens vermochten die Grundfesten seines Glaubens nicht ernstlich zu erschüttern. Im Dezember 1781 schreibt er dem Vater: „Ich soll denken, daß ich eine unsterbliche Seele habe – nicht allein denk ich das, sondern ich glaube es; – worin bestünde denn sonst der Unterschied zwischen Menschen und Vieh? – eben weil ich das nur zu gewiß weiß und glaube – so habe ich nicht alle Ihre Wünsche . . . erfüllen können.“ Aber die Josephinische Aufklärung lockerte doch auch etwas seine früheren konfessionellen Anschauungen, jene treue, im Elternhause gepflegte Kirchlichkeit. Der Stunde des Endes, in der der Mensch in die ewige Stummheit eingehen muß, schaut er mit Schauer und „Schrecken“ entgegen. Das rätselhafte Gespenst des Todes steigt immer wieder vor ihm auf, düster und drohend. Er sucht es zu bannen und greift zu Moses Mendelssohns „Phädon“. Hier liest er die Sätze: „Der Mann schien mir glückselig, beneidenswert! So sanft, so ruhig war sein Betragen in der Todesstunde, so gelassen waren seine letzten Worte. Sein Thun dünkte mich, nicht wie eines Menschen, der vor seiner Zeit zu den Schatten des Orkus hinunter wandelt, sondern wie eines Unsterblichen, der versichert ist, da, wo er hinkömmt, so glückselig zu sein, als je einer gewesen.“ „O laß ihn! versetzte Sokrates. Ich habe hier meinen Richtern Rechenschaft zu geben, warum ein Mensch, der in der Liebe zur Weisheit grau geworden, in den letzten Stunden fröhlichen Muts sein müsse, indem er sich nach dem Tode die größte Seligkeit zu versprechen hat.“ Da findet er im Maurerorden den brüderlichen Helfer, der ihm den unerbittlichen, lauernden Feind nach der Auffassung der

Aufklärung als den Bruder des Schlafes, den „wahren, besten Freund des Menschen“ zeigt, der „nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und Tröstendes“. Er schüttelt den alten Gottesglauben des Elternhauses durchaus nicht ab, aber in seiner Seelennot, seiner Angst vor der Todesstunde, klammert er sich an den Maurerorden, der ihm allmählich die seelische Stütze zu geben vermochte, die ihm die Josephinische Kirche versagte.

Dieses unmittelbare Nebeneinandergehen sonnigster Weltfreude und tiefernster Jenseitsbetrachtung tritt auch in Mozarts Werken dieser und der nächsten Zeit zutage und gibt seinem damaligen Schaffen ein besonderes Gepräge.



Konstanze Mozart, geb. Weber, Mozarts Gattin

Lithographie nach einer Zeichnung von Josef Lange aus dem Jahre 1785
Mozartmuseum



Marianne Freifrau zu Sonnenburg (Mozarts verheiratete Schwester)
Ölbild (Mozartmuseum)

20. Bach, Händel, Haydn (Mitte 1782 – 1786)

Die Aufführungen beim Reichshofrat von Braun und besonders die intime „sonntägliche musikalische Übung“, die van Swieten allwöchentlich mittags von 12 bis 2 Uhr in seinem Hause veranstaltete, boten Mozart einen neuen musikalischen Bildungskreis, der in ihm tiefe Spuren hinterließ. Von einem ernsten, kunstfreudigen Zirkel wurde hier eine Musik gepflegt, der in Wien durch die Fuxsche Tradition zwar vorgearbeitet war, aber damals das Interesse weiterer Schichten erst erworben werden mußte. Mochte Mozart von der hochmütigen Art der steifen Exzellenz auch wenig erbaut sein, er wußte wie Haydn und später der junge Beethoven, weshalb er die Unannehmlichkeiten des van Swietenschen Hauses willig in Kauf nahm. Dort fand er einen „am Werte sehr großen – an der Zahl aber freilich sehr kleinen Schatz von guter Musik“, der ständig vermehrt wurde, dort wurde „nichts gespielet als Händl und Bach“. Bei der Wiedergabe von Vokalstücken sang der Hausherr selbst den Diskant, Starzer den Tenor, der junge Musiker Anton Tayber den Baß, während Mozart die Altstimme und den Klavierpart übernahm. Van Swieten gehörte nicht zu jener Gattung von Dilettanten, die durch selbstbewußtes Auftreten ihren Mangel an Wissen und Können zu verdecken suchen. Er hatte sich namentlich während seines Berliner Aufenthalts immerhin ein Urteil über die älteren Meister des 18. Jahrhunderts gebildet und konnte nach dieser Seite Anregung und Belehrung verschaffen. Bei ihm setzte sich nun der Komponist der Fdur-Messe und der „Entführung“ nochmals auf die Schulbank, um seinen bei Padre Martini und den Musikern der Salzburger Heimat geschulten Kontrapunkt einer erneuten Revision zu unterziehen. „Ich mach mir eine Collection von den Bachischen Fugen. – so wohl Sebastian als Emanuel und Friedeman Bach. – Dann auch von den Händlischen.“ „Baron van Swieten hat mir alle Werke des Händl und Sebastian Bach (nachdem ich sie

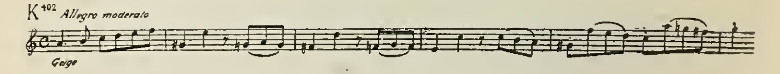
ihm durchgespielt) nach hause gegeben." Diese neuen kontrapunktischen Studien, die im Frühjahr 1782 begannen, fanden in den nächsten Jahren ihre Fortsetzung.

Als Mozart bei Braun und van Swieten die Werke Philipp Emanuel Bachs unter die Hände bekam, mochten in ihm wohl die früheren Erinnerungen an den norddeutschen Meister wieder wach werden. Hatte ihn die Kunst Philipp Emanuel Bachs bisher nur vorübergehend berührt, so packte sie ihn jetzt mit aller Macht und wurde für seine Klaviermusik von entscheidender Bedeutung. Die galante Klavierkunst versank vor ihm, er wird unter Philipp Emanuel Bachs Einfluß nun ein anderer, den man gegenüber dem Schüler Christian Bachs vielfach zu Unrecht leichter abzuwägen pflegte. Auf die neuen Klavierphantasien (K. 394, 397, 396, 475), von denen die erste ins Frühjahr 1782 zurückreicht und die letzte im Mai 1785 vollendet wurde, wirkte der improvisatorische, subjektive Zug von Philipp Emanuel Bachs Klavierkunst und verlieh ihnen ein im Vergleich zu den Dürnitz-Sonaten ganz anderes Gesicht. Wie bei Philipp Emanuel Bach wogen die Arpeggien auf und nieder, sausen die Skalen in die Höhe und in die Tiefe, um einem Motiv eine stärkere Spannkraft zu geben, eines der damals beliebten Gewitterstücke zu malen oder einer freien Kadenz zum Aufschwung zu verhelfen, alternieren Sopran- und Baßmelodien, tauchen klingende, leere Oktavenreihen auf, die takt- und stufenweise um einen Ganzton hinauf- und hinabgetragen werden. Wie bei Philipp Emanuel Bach reißen die Abschnitte plötzlich ab, treten nicht selten Motiv- und Haltepausen ein, welche die Rezitative und Melodien „zerhacken", führen Chromatik und Modulation zum kühnen und jähen Wechsel der Harmonien. Die klavieristische Technik wird vor mannigfaltigere und bei ihm neue Aufgaben gestellt. Diese Mittel sind wie bei Philipp Emanuel Bach nicht in den Dienst einer äußerlichen Sturm- und Drangmusik gestellt, sondern zu künstlerischer Wirkung ausgenutzt. In dem pathetischen Grundton und den explosiven Entladungen näherten sich Mozarts Phantasien

einem Bezirk, der auch die Phantasien Wilhelm Friedemann Bachs einschloß und später Beethovens besonderes Gebiet wurde. Die tragische Stimmung erwuchs bei Mozart jetzt nicht mehr wie in Jugendwerken aus erdichteten Vorstellungen, sondern aus eigenen Erlebnissen und Ahnungen. Mit der ersten Phantasie unternimmt Mozart den Versuch, Form und Idee in Einklang zu bringen, eine weitere (K. 396) bricht er ab und läßt sie unvollendet liegen, in der letzten in C moll (K. 475) finden diese Experimente und Vorstudien ihren Abschluß, und mit Verwendung von deren Materialien entsteht ein plastisches und in sich geschlossenes Bild, das sich von der wildzerrissenen, auflösenden Art Friedemann Bachscher Phantasien entfernte und Mozarts Absichten entsprach. Unter den Anregungen Philipp Emanuel Bachs, zu denen sich noch besondere aus der Wiener Klaviermusik Leopold Kozeluchs gesellten, schuf hier Mozart seine eigene „Phantasie." Mit ihr verband er die acht Monate früher, also kurz nach der schweren Erkrankung geschriebene C moll-Sonate (K. 457), und er konnte dies tun, da diese mit jener geistig verwandt war und bis ins Schlußrondo den pathetischen Grundton festhielt. In diesem Schlußstück griff er wie in anderen Finalsätzen dieser und der nächsten Zeit zu einem neuen, von Christian Bach und den französischen Klavieristen verschiedenen Rondovortrag, der in der Behandlung von Thema, Zwischensätzen und Couplets ebenfalls mehr oder weniger stark von Philipp Emanuel Bach abhängig war und mit den sonatenartigen Bestandteilen ähnlich wie bei Haydn dem modernen Rondo Beethovens den Boden bereitete. So schlossen sich die C moll-Sonate und die C moll-Phantasie zu seinem nach der Pariser A moll-Sonate (K. 310) wohl bedeutendsten Soloklavierwerk zusammen, das abgesehen von der Verschiedenartigkeit des Stils durch Inspiration, Größe des Wurfs und Höhe des Gedankenflugs die meisten seiner galanten Solosonaten weit in den Schatten stellt. Wenn er das Werk seiner Schülerin Frau von Trattner widmete und ihr vielleicht nach der Art rationalistischer Affektendeutung zu erklären versuchte, so beweist dies, daß er im

Trattnerhofe für diesen Klavierstil auf Verständnis und Zustimmung rechnen durfte.

Das stärkste Bildungserlebnis wurde Mozart im Hause van Swietens die Kunst Händels und Sebastian Bachs. Händelsche Suiten und Fugen sowie Bachs Wohltemperiertes Klavier bildeten mit noch anderen Werken dieser Meister zunächst den Gegenstand seiner Studien. Sie führten ihn in die Vergangenheit zu den höchsten Leistungen instrumentaler Polyphonie des 18. Jahrhunderts und wandelten und befruchteten seinen Kontrapunkt. Sie legten auch den Grund zu seiner Händelverehrung, die vielleicht schon in dem Wunderkinde während des Londoner Aufenthalts entfacht worden war und in späteren Jahren die Bearbeitung Händelscher Oratorien zeitigte. Nach den großen Vorbildern schrieb Mozart eine Klaviersuite (K. 399) mit einer französischen Ouvertüre an der Spitze und einer aus Händelschen Motiven gebauten Courante. Nach dem zweifelhaften Versuch (K. 394) der ersten Hälfte des Jahres 1782 ging er nun daran, Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier für das Streichquartett zu übertragen (K. 405), ferner eigene Fugen für Klavier (K. Anh. 39, 40, 41, 45, K. 401, 426) in Angriff zu nehmen und auch seiner neuen Adur-Violinsonate (K. 402) einzugliedern. Unter dem Einfluß der älteren Meister nimmt nun seine Fugentechnik eine andere Haltung an, gewinnt an Eindringlichkeit, Klarheit und Wärme und erstrebt eine geordnetere melodische Linienzeichnung, mit der die Verteilung des Harmonischen in Einklang gebracht ist. Er bearbeitet solche Bachsche Fugen, die sich für den Vortrag der Streichinstrumente gut eignen und durch eine singende Melodik auszeichnen, und schöpft für die Thematik mit sich überschlagenden Melodiengängen aus altem Fugengut:



Präludium und Fuge in Bmoll aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers dürften ihn besonders angezogen haben:



An der Fugenarbeit der älteren Meister rufen besonders die Umkehrungen, Verkürzungen und Verlängerungen sein Interesse wach. Aber wie er in der Klaviersuite die Courante mit modernen, Christian Bachschen Farbentönen überzieht, so gibt er in den Fugen die Ökonomie Sebastian Bachs auf. Die große melodische Kurve, die enorme Spannkraft und weite Bogenführung, die innere Steigerung mit den überwältigenden Höhepunkten, wie sie in Bachs Fugen in Erscheinung treten, wollen ihm teilweise nicht recht gelingen, er erzielt zuweilen mehr eine durch ihre Kleinarbeit fesselnde Aneinanderreihung, die er bei seinem alten Salzburger Lehrer Eberlin als „lauter in die Länge gezogene Versettl" tadelt. Von diesen Fugenarbeiten, die bezeichnenderweise großenteils nicht vollendet wurden und als Studien angesprochen werden können, teilweise aber wie in dem C moll-Werk für zwei Klaviere (K. 426) auch eine erstaunliche Höhe erreichten, führte der Weg zum imposanten Torso der großen C moll-Messe (K. 427).

In der Absicht, ein Gelübde einzulösen, hatte Mozart die Messe in der zweiten Hälfte des Jahres 1782 begonnen und brachte sie nun während seines Besuchs in Salzburg unter solistischer Beteiligung der jungen Gattin am 25. August 1783 in der Peterskirche zur Aufführung. Wahrscheinlich wurden hierbei die noch fehlenden Teile durch passende Stücke aus eigenen früheren Messen oder aus Kirchenwerken bekannter Salzburger Musiker ergänzt. Das war die erste Messe, die Mozart seit seiner Übersiedlung nach Wien wieder schrieb, und blieb bis zum ebenfalls unvollendeten „Requiem" die letzte. In der stilistischen Anlage der Messe, der Textverteilung, der Vereinigung arioser, sinfonischer und kontrapunktisch gearbeiteter Abschnitte kehrte er wieder zu den Grundsätzen des stilus mixtus zurück, zu denen er sich unter Salzburger und Wiener Einflüssen schon in den Jugendarbeiten bekannt hatte, wenn auch jetzt durch die künstlerische Reife einzelne
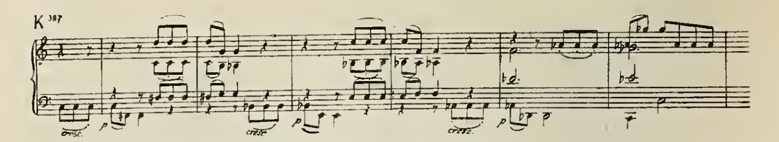
Solostücke der Missa solemnis auf eine höhere Stufe gehoben wurden und die schroffe Aneinanderreihung heterogener Elemente sich weniger stark bemerkbar machte. Diese Sachlage dürfte dartun, daß die Stilamalgamierung, wie sie etwa die F dur-Messe (K. 192) von 1774 auszeichnete, wohl in erster Linie unter äußerem Anstoß zustande gekommen war und von Mozart unbedenklich wieder aufgegeben wurde, als er sich der erzbischöflichen Forderungen ledig fühlte und dem Wunsche der Gattin, an der Aufführung der versprochenen Messe solistisch teilzunehmen, entsprach. Dem künstlerischen Ehrgeiz Konstanzes zuliebe entstand das Solo des „Christe eleison", auch das arienhafte, verzierte „Laudamus te", das „Incarnatus", das in seiner weihnachtlichen Stimmung, den malerischen Zügen und den obligaten Holzbläserpartien ein treuherziges Krippenbildchen von Maria und den lobsingenden Engeln zeichnet und hiermit ebenso auf die Kirchenmusik an St. Peter zugeschnitten war, wie der die Chorstimmen verdoppelnde Posaunenchor der dortigen Aufführungspraxis entgegenkam. Durch diese Solonummern, teilweise auch durch die Soloensembles des „Domine" und „Quoniam" gefährdete Mozart die stilistische Einheit und Reinheit des Werkes, der er sich in früheren Kirchenstücken wie der F dur-Messe genähert hatte, und es wirft sich die Frage auf, ob die kirchenmusikalischen Reformbestrebungen des Salzburger Erzbischofs im Dome nicht dennoch auf richtige Zielpunkte lossteuerten und bei ihrer weiteren Einwirkung auf Mozart unter einer weniger absolutistischen Geste dessen Kirchenkunst nicht doch einer neuen, zukunftreichen Entwicklung entgegengeführt hätten. Der Einbau dieser Solostücke in die Messe trug freilich auch dazu bei, die gewaltigen Chorsätze um so stärker hervortreten zu lassen, welche vom Geiste Händels und Sebastian Bachs genährt waren und die Erfüllung von Mozarts polyphonen Vorstudien bei van Swieten brachten. Auf diesen Chorsätzen, dem monumentalen achtstimmigen Doppelchor „Qui tollis", dessen Anklagen die beständig abreißenden Streicherfiguren umkreisen, dem „Kyrie", den großen vier- und achtstimmigen Fugen

„Cum sancto spiritu" und „Osanna in excelsis", die, wenn sie auch stellenweise eher eine harmonische Mehrstimmigkeit verraten, doch eines stärkeren linearen Zuges nicht entbehren, ruht der Schwerpunkt des Werkes. Ein Vergleich mit der Polyphonie seiner früheren Kirchenstücke läßt sehen, daß Mozarts Kontrapunkt durch die neuen Studien an Leichtigkeit, Kraft und Gewandtheit wesentlich gewonnen hatte und jetzt nicht nur einzelne Abschnitte, sondern weite Strecken, auch die Soloensembles „Domine", „Quoniam" und „Benedictus" mit reichem, frisch pulsierendem Leben erfüllte. Im Künstlerkreise van Swietens ging Mozart die Gedankenwelt der älteren, damals nahezu vergessenen Meister auf, Händels großartiger Chorstil, Bachs Polyphonie mit ihrem Schauen in die Unendlichkeit und ihrem Nachinnengekehrtsein, und er erkannte die Bedeutung, welche dieser Kontrapunktik für den musikalischen Ausdruck des Religiösen zufällt. Die damals im Josephinischen Wien zunehmende Abkehr von dieser kirchenmusikalischen Richtung schwebte ihm sicherlich vor, wenn er gerade unter der Arbeit der Cmoll-Messe dem Vater schrieb: „Baron van Suieten und Starzer wissen so gut als Sie und ich, daß sich der Gusto immer ändert – und aber – daß sich die Veränderung des Gusto leider sogar bis auf die Kirchenmusik erstreckt hat; welches aber nicht sein sollte – woher es denn auch kömmt, daß man die wahre Kirchenmusik – unter dem Dache – und fast von Würmern gefressen – findet." Diese Wiener Kirchenverhältnisse verschuldeten es wohl auch, daß Mozart den Torso liegen ließ und zwei Jahre später anläßlich einer Wohltätigkeitsvorstellung der Wiener Tonkünstlersozietät die Gelegenheit gegeben hielt, Teilen der Cmoll-Messe einen würdigen italienischen Kantatentext unterlegen zu lassen und sie in seinen „Davidde penitente" (K. 469) hinüberzuretten.
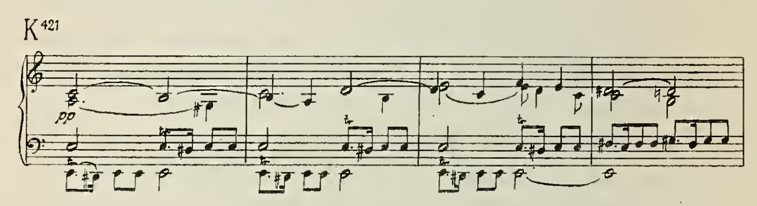
Die kontrapunktischen Studien im Kreise van Swietens an der Hand der Werke der älteren Meister befähigten Mozart auch, mit desto schärferen Augen in eine neue, für die weitere Entwicklung der modernen Instrumentalmusik außerordentlich bedeu-

tungsvolle Kunst zu sehen, die Joseph Haydn mit seinen sechs Streichquartetten (Nr. 39—44) Ende 1781 der Musikwelt darbot. In diesen dem Großfürsten Paul gewidmeten „russischen" Streichquartetten gelangte Haydns thematische (motivische) Arbeit, die aus Zellen des Themas Übergangs- und Durchführungsteile eines Instrumentalsatzes bestritt und zwischen strenger, kontrapunktischer und freier musikalischer Gestaltung der Melodiefragmente einen Ausgleich schuf, zuerst zur vollen Meisterschaft. Was Haydn beim Verfolg dieses Prinzips schon seit langem vorschwebte und von ihm in seinen Sinfonien der siebziger Jahre erprobt und ausgebildet war, erreichte in diesen Streichquartetten die Vollendung und fand von ihnen aus Eingang in seine späteren Sinfonien der achtziger Jahre. Wie schon in den siebziger Jahren wurde dieser große Stilkünstler jetzt wiederum in der Instrumentalmusik Mozarts Führer. Wie Haydn ein Dezennium als Quartettmusiker geschwiegen hatte und 1781 wieder als solcher hervortrat, so hatte auch Mozart nach den kontrapunktischen Streichquartetten von 1773 mit der Quartettkomposition pausiert und schwenkte nun nach dem Vorbilde Haydns Ende 1782 wieder zu ihr ein. In dem Zeitraum von zwei Jahren entstand als „frutto di una lunga e laboriosa fatica" eine Serie von sechs Streichquartetten (K. 387, 421, 428, 458, 464, 465), die im Herbste 1785 im Drucke veröffentlicht und dem „Padre, Guida, ed Amico Haydn" gewidmet wurden. Mit Haydn und diesen Streichquartetten hängt stilistisch auch eine C dur-Sinfonie (K. 425) zusammen, die zweite von Mozarts sechs Wiener Sinfonien, die er auf der Rückreise von Salzburg in Linz „über Hals und Kopf" zu Papier brachte. Im Grundriß und in der stilistischen Anlage schließen sich die neuen Streichquartette den russischen Quartetten Haydns an. Der Menuettsatz erscheint verschiedentlich an zweiter statt dritter Stelle, eine Siziliane mit Variationen tritt auf den Plan, volkstümliche Kassationstöne, überraschende Modulationen und Chromatismen mischen sich ein. Einzelne Motive, Melismen und Figuren verraten deutlich Herkunft und Anregung, auch Haydnsche Züge,
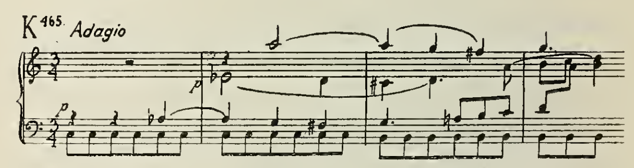
die bereits auf frühere instrumentale Arbeiten Mozarts gewirkt hatten, leben von neuem auf. Vor allem beherrscht die motivische Arbeit jetzt meist die Durchführungen, die Individualisierung der einzelnen Quartettstimmen erfährt eine konsequente Behandlung. Aber während bei dem werdenden Mozart die fremden Vorbilder nicht selten von ausschlaggebender Bedeutung waren und bei aller augenblicklichen Verarbeitung mit dem eigenen Geiste die Gestaltung und selbst den Ideengehalt der Stücke oft wesentlich beeinflußten, erlangen sie bei dem Meister bei weitem nicht mehr die frühere Wichtigkeit. Wie Mozart die fremden Vorbilder jetzt nicht mehr in jenem fast einzigartigen, an Goethes Entwicklung erinnernden Umfang in der Sammellinse seines Geistes auffängt, vielmehr einen guten Teil der früher übernommenen Techniken und Gefühlswerte wieder abstößt, so vermögen sie jetzt da, wo sie bei ihm auftreten, nicht mehr eine seinen neuen Werken Stempel und Marke aufdrückende Rolle zu spielen. Ähnlich wie in der „Entführung" beobachten wir dies bei den neuen sechs Streichquartetten. Gegenüber Haydns Kunst wahren Mozarts Menuetts eine mehr aristokratische Haltung, geraten die motivischen Durchführungen zuweilen auf entlegene Seitenwege, ruht der künstlerische Schwerpunkt der Quartette nicht vornehmlich auf der Verarbeitung der thematischen Materialien, sondern zugleich auch auf diesen selbst. Breite Quartettsätze wachsen jetzt bei Mozart heraus, welche die Modelle meist nur mehr entfernt erkennen lassen, sich auch von diesen trennen und die Formen unter den eigenen Geist beugen. Der ganze Mozart, wie wir seine Entwicklung seit den siebziger Jahren beobachten, tritt uns entgegen, der Empfindsame und Galante, der aus Divertimento und Serenade ebenso schöpft wie aus dem Kontrapunkt, der die geistvolle Unterhaltung pflegt und plötzlich pathetische und geheimnisvolle Abschnitte einwirft, jubelt und resigniert, veredelt und verklärt, kühn experimentiert und romantische Bilder aufrollt. Wir hören im dritten Andantesatze des G dur-Quartetts nach der sich aufschwingenden und herabsenkenden Melodie der Geigen plötzlich die leise Frage des Cellos:



deren Motiv von den übrigen Stimmen von Gdur nach Desdur und Esmoll weitergetragen wird. In der Durchführung des ersten Satzes des Dmoll-Quartetts mischen sich in das dramatische Oktavenmotiv aus dem Kreise Philipp Emanuel Bachs unerwartet verhaltene Kirchenklänge:



Die Chromatik durchsetzt besonders im Andante des Esdur-Quartetts und im Schlußsatz des Adur-Quartetts den melodischen Kern und schreckt in der Einleitung zum letzten Cdur-Quartett mit freieinsetzenden Vorhaltsnoten auch nicht vor auffallend scharfen Dissonanzen zurück:



Neben diesen und ähnlichen Äußerungen eines romantischen Geistes finden wir beispielsweise im Finale des Gdur-Quartetts in der Verknüpfung des Fugen- und Kassationsstils Mozarts eigentümliche Verbindung gegensätzlicher Stilarten. Der Suitenmusiker der heimatlichen Gesellschaftsmusik flicht in das graziöse Menuett des Dmoll-Quartetts ein übermütiges Solo der ersten Geige ein, in das dann die Bratsche mit der unteren Oktave einstimmt. Zarte Friedensstimmungen voll Verklärung von Qual und Leid durch-

strömen die langsamen Mittelsätze des Dmoll- und Cdur-Quartetts. Und neben harmonischen, rhythmischen und klanglichen Einfällen wird verschwenderisch eine überreiche Fülle wundersamer Melodien über die einzelnen Sätze ausgegossen. Während in den Jugendwerken häufig nur einzelne Seiten von Mozarts Wesen besonders in Erscheinung traten, der Wiener Instrumentalist, der Salzburger Suitenmusiker, der innerlich Zerrissene, der Weltbejaher, der Stürmer und Dränger, der Zeitgenosse des ancien régime, fließen sie jetzt in den Streichquartetten zu einem Ganzen zusammen, das ein geschlossenes getreues Bild spezifisch Mozartscher Kunst offenbart. Wie schon in der „Entführung" das Neue, Mozartsche die Theaterbesucher verblüfft hatte, so tadelte man jetzt an den Streichquartetten, daß sich Mozart, „um ein neuer Schöpfer zu werden, zu hoch verstiegen" und die Sätze „wohl zu stark gewürzt" habe, wobei „freilich Empfindung und Herz wenig gewinne". Der neuneapolitanische Opernkomponist Sarti sprach im Hinblick auf harmonische Eigentümlichkeiten der Quartette das harte Wort, daß „Barbaren ohne alles Gehör sich einfallen lassen, Musik komponieren zu wollen". Die Einleitung des Cdur-Quartetts entfesselte einen Streit, der bis ins 19. Jahrhundert andauerte. Dagegen gab Joseph Haydn, der berufenste Kritiker der modernen Quartettkomposition, Mozarts Vater bei dessen Wiener Aufenthalt die feierliche Erklärung ab: „Ich sage Ihnen vor Gott, als ein ehrlicher Mann, Ihr Sohn ist der größte Komponist, den ich von Person und dem Namen nach kenne; er hat Geschmack, und überdies die größte Kompositionswissenschaft."

Mit dieser Quartettkunst, die wir heute zu den bedeutendsten Leistungen der Kammermusik des 18. Jahrhunderts zählen, erntete Mozart beim Publikum und auch bei zahlreichen Musikern nur wenig Beifall. Man ging an ihr vorüber und feierte den Virtuosen.

21. Der Virtuose (Ende 1782 – 1786)

Mozart stand auch nach seiner Verheiratung in einem regen Verkehr mit der Wiener Künstlerwelt. Immer mehr begann er mit dem Wiener Musikleben zu verwachsen. Er schloß sich von den Kollegen nicht ab, wenn er auch manchen gegenüber sich reserviert verhielt oder einzelnen aus dem Wege ging. Die mannigfachen Beziehungen, die er seit seiner Niederlassung in Wien angeknüpft hatte, gab er, nachdem sie ihm Vorteile verschafft hatten, nicht kurzweg preis, sondern hielt sie mit dankerfülltem Herzen aufrecht. Sein Bekanntenkreis dehnte sich über die Häuser des Hochadels, van Swietens und anderer Kunstfreunde hinaus auch jetzt auf die Künstler aus, die in den Theatern und Akademien auftraten, ebenso pflog er weiterhin mit Theaterdichtern und Komponisten Umgang, unter den schöngeistigen Privatzirkeln öffneten sich ihm neue Kunststätten. Er kommt jetzt zusammen mit der englischen Primadonna Nancy Storace, der Sängerin Celestine Coltellini, der Tochter des Dichters, der Mantuaner Geigerin Regina Strinasacchi, dem irländischen Tenoristen Michael Kelly und anderen. Einen lustigen Freundschaftsbund geht er ein mit seinem alten Salzburger Bekannten, dem Hornisten Ignaz Leitgeb, der in der Vorstadt ein Käselädchen eingerichtet hatte, sowie mit dem trefflichen Klarinettisten Anton Stadler, der Freimaurer war, dabei aber eine recht skrupellose Auffassung von Treu und Glauben an den Tag legte. Von den Klavierspielern lernt er den angesehenen, sich für das Fortepiano einsetzenden Leopold Kozeluch und dessen Schülerin, die blinde Maria Theresia Paradies, kennen, von Komponisten Giovanni Paesiello, den Meister des „Barbiere di Seviglia“, dem er schon in Italien begegnet war, Giuseppe Sarti, den Autor von „Fra i due litiganti“, Stephan Storace, den Bruder der Sängerin, Johann Wanhal, den böhmischen Modemusiker, ferner die aufstrebenden Talente Adalbert Gyrowetz und Karl Ditters von

Dittersdorf. Er verkehrt mit Giambattista Casti, dem Librettisten Salieris und Paesiellos, dem später gefeierten Verfasser der „Novelle galanti", und dessen Gegner, dem Venezianer Lorenzo da Ponte. Unter den kunstsinnigen Privatzirkeln, die neben Theater und Akademie damals ebenfalls Sammelpunkte geistigen Lebens bildeten, erlangten für ihn Bedeutung die Salons des Hofrats Greiner, des Geheimrats von Keeß, des Botanikers Professor von Jacquin, der Geschwister Martinez. Seine Sympathie für England, die wohl seiner Beobachtung entsprang, daß sich dort deutschen Musikern schon seit Jahrzehnten eine erfolgreiche Wirkungsstätte geboten hatte, sowie besonders das Zusammentreffen mit den damals in Wien weilenden englischen Musikern ließen in ihm den Gedanken reifen, eine englische Kunstreise ins Auge zu fassen. Paesiello und Casti wohnten im Sommer 1784 einer Quartettaufführung im Storaceschen Hause bei, in der mit Mozart Joseph Haydn, Wanhal und Dittersdorf an den Pulten saßen. Wie vor Paesiello musizierte Mozart auch vor Sarti. Der junge Gyrowetz verdankte Mozart sein Debüt als Sinfoniker in Wien. Zu der Schar von Gelehrten, Dichtern und Musikern, den Denis, Haschka, Alxinger, Blumauer, Georg Forster, Spittler, Paesiello, Haydn, Salieri, Hickl, Füger und anderen, die sich bei Greiner, Keeß, Jacquin und Martinez trafen, gehörte auch Mozart.

In diesen Wiener Kunstkreisen erschien Mozart als freudig begrüßter Gast, hier trat er als Klavierspieler sowie als Konzertkomponist auf, fand Gedankenaustausch und Anregungen, hier erwarb er sich aber auch eine zwar kleine, aber anhängliche Schülerschar, die ihm seine finanzielle Lage erleichterte, und ein treues Stammpublikum für die Akademien, die er wohl auch aus materiellen Gründen in einem zeitweilig sehr raschen Tempo aufeinander folgen ließ. Zu seinen neuen Klavierschülerinnen zählten jetzt die Komtesse Palfy, Franziska von Jacquin, die Tochter des Professors, und Barbara Ployer, die Tochter eines Wiener Agenten; zu seinen Kompositionsschülern die Cousine des Abbé Max Stadler,

der damals aus Italien nach Wien übergesiedelte Engländer Thomas Attwood und der Fürst Karl Lichnowsky. Ein aus dem Jahre 1784 erhaltenes Schreibheft legt den aufs Praktische gerichteten, sich eng an den Unterricht Vater Leopolds anschließenden Lehrplan dar, den Mozart bei seinen Theoriestunden befolgte. Wer bei ihm einen geregelten, methodisch sorgsam aufbauenden und auf Geduld und Ausdauer gegründeten Unterricht erwartete, kam schwerlich auf seine Rechnung. Attwood erzählt, daß ihn Mozart öfters, statt ihm eine Unterrichtsstunde zu geben, zu einer Billardpartie eingeladen habe, und ein Schüler der nächsten Jahre berichtet, er habe während des Kegelschiebens an einem Tischchen Platz nehmen müssen und dort Anweisungen und Fingerzeige für seine Ausarbeitungen empfangen. Unter diesen Umständen ist es nicht verwunderlich, daß Mozart einen Zulauf wie andere Wiener Musiklehrer der damaligen Zeit, Righini, Steffan, Kozeluch, nicht fand.

Im Jahre 1783 entschloß er sich, selbst Konzerte im größeren Rahmen zu veranstalten. Nachdem er sich während des Sommers 1782 an dem Kunst, Naturgenuß und Toilettenschau vereinigenden Konzertunternehmen Philipp Jakob Martins im Augarten beteiligt hatte, wagte er selbst in der Fastenzeit des folgenden Jahres eine eigene Theaterakademie, bei der er frühere Sinfonien und Bruchstücke aus seinen älteren Opern aufführte sowie Klavierstücke vortrug. Das Theater war voll besetzt, der Kaiser war „gegen seine Gewohnheit“ zugegen, die Einnahmen wurden auf 1600 Gulden veranschlagt. Der starke Erfolg dieser Aufführung ermunterte Mozart, während der Fastenzeit des nächsten Jahres 1784 mehrere Theaterakademien und einige weitere Konzerte im Trattnersaale zu veranstalten. Welchen Umfang diese Konzerttätigkeit, zu der noch die Mitwirkung an den Aufführungen der Adelshäuser und an Richters Samstagskonzerten kam, in dem kurzen Zeitraum von Ende Februar bis Anfang April dieses Jahres annahm, läßt eine Liste ersehen, die Mozart dem Vater übersandte:

Donnerstag den 26sten Febr. beym Gallizin.
Montag den 1sten März beym Joh. Esterhazy.
Donnerstag den 4ten März beym Gallizin.
Freytag den 5ten März beym Esterhazy.
Montag den 8ten März beym Esterhazy.
Donnerstag den 11ten März beym Gallizin.
Freytag den 12ten März beym Esterhazy.
Montag den 15ten März beym Esterhazy.
Mittwoch den 17ten März meine erste Akademie, Privat.
Donnerstag den 18ten März beym Gallizin.
Freytag den 19ten März beym Esterhazy.
Samstag den 20sten März beym Richter.
Sonntag den 21sten März meine erste Akademie im Theater.
Montag den 22sten März beym Esterhazy.
Mittwoch den 24sten März meine zweyte Privat-Akademie.
Donnerstag den 25sten März beym Gallizin.
Freytag den 26sten März beym Esterhazy.
Samstag den 27sten März beym Richter.
Montag den 29sten März beym Esterhazy.
Mittwoch den 31sten März meine dritte Privat-Akademie.
Donnerstag den 1sten April meine zweyte Akademie im Theater.
Samstag den 3ten April beym Richter.

Über einhundertsiebzig Persönlichkeiten der ersten Gesellschaft von der Prinzessin Auersperg bis zum Grafen Montecuculi hatten auf diese Theaterakademien subskribiert. Schon am ersten Abend war der Saal „angesteckt voll". Auch in den folgenden Jahren 1785 und 1786 wiederholte Mozart die Subskriptionsakademien und sagte für weitere Konzerte seine Mitwirkung zu. Das Wiener Publikum umjubelte den Virtuosen, der Kaiser machte ihm „mit dem Hut in der Hand ein Compliment hinab und schrie: Bravo Mozart". „Deines Bruders Forte-piano Flügel", berichtete Vater Leopold während seines Wiener Aufenthalts der Tochter, „ist wenigst zwölfmal, seitdem hier bin, aus dem Hause ins Theater oder in ein anderes Haus getragen worden. Er hat ein großes Forte piano pedale machen lassen, das unterm Flügel steht und um drei Spann länger und erstaunlich schwer ist". Mozart stand im Zenit seiner Wiener Virtuosenlaufbahn.

Der noch nicht dreißigjährige, „kleine", untersetzte Mann, „dünn und blaß", mit einer „Fülle von schönem Kopfhaar" trat in eleganter, öfters fast koketter Kleidung vor das Wiener Publikum. In Kniehosen, Schuhen mit Silberschnallen, dem blauen Frack mit Metallknöpfen, den er gelegentlich durch einen roten mit Perlmutterknöpfen vertauschte, mit Spitzen und Ketten. Er setzte sich an den Flügel, „sein ganzes Antlitz änderte sich, ernst und versammelt ruhte sein Auge", die „kleinen schönen Hände" glitten über die Klaviatur, daß sich „das Auge daran nicht minder als das Ohr an den Tönen ergötzen mußte". Welcher Art sein Anschlag, seine Technik, seine Vortragsweise war, keine phonographische Platte hat sie uns aufbewahrt, wir bleiben angewiesen auf die meist recht allgemein abgefaßten Mitteilungen von Zeitgenossen und auf Rückschlüsse, die uns seine brieflichen Äußerungen sowie seine damaligen Klavierwerke gestatten. Michael Kelly spricht von Mozarts „Gefühl, der Schnelligkeit seiner Finger, besonders der großen Fertigkeit und Stärke seiner linken Hand". Der Biograph Niemtschek wundert sich, daß Mozart mit den kleinen Händen „so vieles besonders im Basse greifen konnte" und schreibt diese Erscheinung der „trefflichen Applikatur" zu, die Mozart „nach eigenem Geständnisse dem fleißigen Studium der Phil. Em. Bachischen Werke zu danken" gehabt habe. Ein Wiener Kritiker der damaligen Zeit nennt Mozart den „fertigsten, besten Klavierspieler", dem er je begegnet sei. Clementi, Mozarts Rivale, hatte „bis dahin niemand so geist- und anmutvoll vortragen hören". Dittersdorf fand in „Clementis Spiel blos Kunst (= Kunstfertigkeit), in Mozarts aber Kunst und Geschmack". Joseph Haydn erklärte, er könne Mozarts Klavierspiel in seinem Leben nicht vergessen, „das ging ans Herz". Eine andere, jüngere Generation kommt dagegen mit Karl Czerny zu Worte, der von Beethoven gehört hatte, daß zu Mozarts Zeit das „gehackte und kurz abgestoßene Spiel Mode war" und Mozart sich „auf den damals mehr gebräuchlichen Flügeln ein Spiel angewöhnt hatte, welches keineswegs für die Fortepiano paßte". Nach Czerny soll Beethoven

auch geäußert haben, daß Mozarts Spiel „sauber und klar, aber etwas leer, matt und altfränkisch gewesen sei“.

Mozart hatte als Klavierspieler die Schule seines Vaters durchgemacht und dann auf den Reisen eine Reihe namhafter Klavieristen der verschiedensten Richtungen kennen gelernt. Auch in Wien fehlte ihm in den achtziger Jahren nicht die Gelegenheit, Klavierspieler von Ruf zu hören. Er hatte aus diesen Klaviervorträgen zahlreiche Anregungen und Belehrungen empfangen, die seinem eigenen Spiel ungemein förderlich waren, aber er setzte ihnen doch auch einen inneren Widerstand entgegen, wenn sie in Technik und Darstellung Grundsätze verrieten, die mit seinen eigenen, ihm vom Vater und den französischen Klavieristen eingepflanzten Anschauungen nicht vereinbar waren. In seinen Briefen verlangt er vom Klavierspieler einen sorgfältig geregelten Fingersatz, eine leichte, „ruhige und stete“ Hand, ein Passagenspiel, das „wie Oel fortfließen soll“, einen rhythmischen, nicht zu raschen Vortrag auch im Tempo rubato, „Expression und Gusto, so daß man glaubt, derjenige hätte es selbst componiert, der es spielt“. Virtuosenmanieren, „Grimassen“, genialische Hand- und Körperbewegungen während des Spiels sind ihm verhaßt. Er kritisiert unverhohlen, was ihm an Klavierspielern wie Beecké, Vogler und anderen mißfällt, aber er verhält sich auch ablehnend, wo zeitgenössische Virtuosen neue Bahnen einschlugen. Er bleibt im Ganzen bei dem mehr zierlichen, graziösen und dünnen Klaviersatze, der zu den damaligen Wiener Instrumenten paßte, wobei er auch zuweilen voller in die Saiten greift und bei den Klavierkonzerten nach dem Vorgang der Sänger und Accompagnisten einer früheren Zeit das schriftlich aufgezeichnete Notenbild improvisatorisch bereichert. Es ist bezeichnend, daß er in Clementis Technik keine „merkwürdige oder auffallende Passagen ausgenommen 6ten und 8ven“ beobachtet, daß ihn das über das damalige Wiener Klavierspiel hinausgreifende, neue technische Prinzip, das sich hier ankündigte und später auch den jungen Beethoven anzog, kaum stärker fesselte. Wohl dieses Festhalten an einem Klavierspiel, das die damals modernste Technik

scheute, war es, das der jüngeren Generation Mozarts Spiel als „etwas leer und altfränkisch" erscheinen ließ.

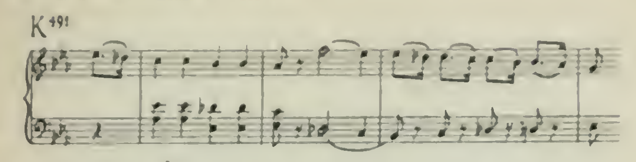
Der Virtuose zeigte sich nach dem Wiener Brauche in seinen Konzerten nicht nur als Bravourspieler, sondern vor allem auch als Komponist. Er brachte als solcher freie Improvisationen sowie eigene, meist nur für sich selbst geschriebene Werke zum Vortrag. Mozarts freie Improvisationen am Klavier mochten in mancherlei stilistischen Zügen an die niedergeschriebenen Klavierphantasien erinnern, aber die plötzlichen Einfällen sich zwanglos hingebenden Phantasien am Instrument und die wenn auch noch so freien, doch in ihren Grundzügen durchdachten und durchgearbeiteten Phantasien auf dem Papier dürften sich doch wesentlich voneinander unterschieden haben. Weniger stark mochten diese Unterschiede zwischen den improvisierten und niedergeschriebenen Variationen hervortreten, da beide an ein bestimmtes, meist allgemein bekanntes Thema gebunden und nicht „nach Art der beiden Hrn. Bach, mit sinnreichen Inversionen und Nachahmungen" gearbeitet waren. Die damals geschriebenen Klaviervariationen über Themen von Gluck, Sarti und andern (K. 460, 455, 500, 501), welche den besonderen Beifall des Wiener Publikums fanden und auch früheren Variationen Mozarts nun zum Drucke verhalfen, dürften ein Bild von Mozarts improvisierten Variationen geben. Die Improvisationen und Variationen, die Phantasien und Fugen für Klavier hätten jedoch kaum genügt, Mozarts starke Virtuosenstellung zu befestigen, wenn sich zu ihnen nicht die stattliche Reihe von vierzehn Klavierkonzerten (K. 413, 414, 415, 449, 450, 451, 453, 456, 459, 466, 467, 482, 488, 491) gesellt hätte.

Von welchen Gesichtspunkten Mozart bei der Abfassung dieser Klavierkonzerte ausging, zeigt eine Briefstelle vom 28. Dezember 1782: „Die Concerten sind eben das Mittelding zwischen zu schwer, und zu leicht – sind sehr brillant – angenehm in die Ohren – natürlich, ohne in das Leere zu fallen – hie und da – können auch Kenner allein Satisfaktion erhalten – doch so – daß die Nichtkenner damit zufrieden sein müßen, ohne zu wissen warum".

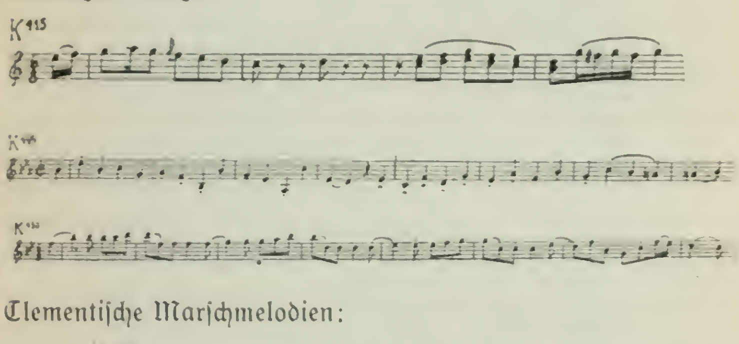
Das waren Grundsätze, die ihn schon bei seinen früheren Klavierkonzerten hauptsächlich geleitet hatten. Das Eingeständnis, in den Konzerten sowohl die „Kenner" wie auch die „Nichtkenner" befriedigt zu haben, mochte dem Vater, der dem Sohne selbst während der Idomeneo-Arbeit diese Grundsätze anempfohlen hatte, besonders einleuchten. Im Laufe der Konzertarbeit schob Mozart diese Gesichtspunkte nun teilweise auch beiseite, die neuen Entwicklungen, die während dieser Jahre seine Soloklaviermusik und seine Streichquartette durchdrangen, beeinflußten auch die Klavierkonzerte, und Mozarts Meisterhand, welche die „Entführung" geschaffen hatte und die C moll-Phantasie und Sonate, die Haydn gewidmeten Streichquartette schuf, bemächtigt sich auch der Klavierkonzerte, um sie teilweise weit über die Grenzen unterhaltsamer Wiener Gesellschaftsmusik hinauszuführen oder dort, wo sie innerhalb dieser verharrten, durch die Unmittelbarkeit und den Adel seiner Melodik in eine geradezu ideale Sphäre zu heben. Mit der Auffassung des Konzertbegriffs weicht er unter der Einwirkung der Christian Bach verwandten, in Wien namentlich seit Wagenseil gepflegten süddeutschen Konzertrichtung von den Zielen seiner früheren Klavier- und Geigenkonzerte nicht wesentlich ab, wenn er auch jetzt in der Zuteilung der zweiten Themen, den Durchführungsabschnitten mit viel größerer Freiheit verfährt. Die drei Sätze des Konzerts werden in Thematik und Ausführung vielfach reicher, schwungvoller und eleganter, durch die Aufnahme von Variationen, Zwischensätzen und Anhängen, „Eingängen" und Phantasiekadenzen verschiedentlich auch nach außen umfassender. Das Verhältnis zwischen Solo und Tutti wird wie schon in seinen früheren Konzerten meist derart geregelt, daß das Orchester gegenüber dem Solisten zwar nicht wie später etwa bei Chopin zu einer gänzlich nebensächlichen Rolle verurteilt ist, aber doch auch nicht ganz jene Gleichberechtigung erlangt, die im norddeutschen Cembalokonzert Philipp Emanuel Bachscher Richtung aufrechterhalten wurde und damit den ursprünglichen alten Konzertbegriff verteidigte. Der Solist gewinnt bei Mozart die im damaligen Wiener

Klavierkonzert geforderte, bevorzugte Stellung, in der er der galanten Virtuosität der französischen Klavieristen, Christian Bachs und Wagenseils die Zügel schießen lassen konnte, in der aber auch, wie später Wölfl und Hummel erwiesen haben, für die Weiterentwicklung des Konzerts die Gefahr der Überwucherung der Virtuosität lag. Behält Mozart im Klaviersatz auch jetzt noch mehr die figurative und arabeske Technik früherer Konzerte bei, die im Wandel des Geschmacks später eine unverdiente Vernachlässigung zahlreicher Mozartscher Konzerte in der Öffentlichkeit bewirkt hat, so zieht er doch auch gelegentlich Spielmanieren Clementis und anderer Wiener Klavieristen herein, ohne freilich über ein beschränktes Maß damals modernster pianistischer Ausdrucksmittel hinauszugehen. In den letzten Konzerten macht er die Passage verschiedentlich höheren Zwecken dienstbar. Der Orchesterteil nimmt in den Tuttistellen sowie auch dort, wo er sich mit dem Soloinstrument zur gemeinsamen Aussprache vereinigt, öfters einen geradezu sinfonischen Charakter an, der einzelne Abschnitte namentlich der späteren Konzerte sogar dem norddeutschen Cembalokonzert nähert. Die Holzbläser sprechen dabei unter dem Einflusse des Wiener Orchesters für sich oder im Verein mit den Hörnern, Trompeten und den Streichern ein gewichtiges Wort mit. In ihren Melismen und Klangfarben, dem thematischen Anteil und den poetischen Wirkungen bilden diese dem damaligen Wiener Publikum neuen und auffallenden Wiener Holzbläsersätze das Bindeglied zwischen den Bläserpartien des „Idomeneo" und des kommenden „Figaro". Der Orchesterkünstler, der bald die Figaropartitur niederschrieb, erscheint schon deutlich in Sicht. Nicht die Stellungnahme zum Konzertbegriff, auch nicht die Behandlung der Bläser gaben jedoch diesen Klavierkonzerten Mozarts eine besondere Bedeutung und mochten vereinzelt beim Wiener Publikum die leise Ahnung ihres außergewöhnlichen Wertes aufdämmern lassen, vielmehr der Geist, der sie erfüllte und die ganze Persönlichkeit des Meisters offenbarte, entrückte sie der harmlosen Wiener Gesellschaftsmusik und verlieh ihnen eine besondere

Weihe. Auch jetzt noch dringen die Melodien Christian Bachs bis ins Cmoll-Konzert herein:



die Romanzen und kecken Rondos der französischen Konzertmusiker, Erinnerungen aus den eigenen früheren Serenaden und Divertimenti, außerdem Haydnsche Jagdszenen, Wiener Lokaltöne und Lieblingsbildungen:



Clementische Marschmelodien:



und Philipp Emanuel Bachsche Züge. Aber wie in den Streichquartetten beeinflussen sie nicht mehr wesentlich die Gesamtbilder, die Mozart jetzt auch in diesen Klavierkonzerten in vollem Zuge aufrollt. Eine bezaubernde und hinreißende Kantabilität erfüllt die Konzerte, Anmut und Grazie, Leidenschaftlichkeit und Humor, Glück und Wehmut, Schmerz und Sehnsucht, und stehen sie auch nicht sämtlich auf der Höhe etwa des Cdur- und Esdur-Konzerts (K. 467, 482), so versiegen doch auch dort, wo sie stärkere Eingebungen vermissen lassen, nicht der Phantasiereichtum und die Gestaltungskraft. Auch hier regt sich der Empfindsame und Galante,

der Salzburger Suitenmusiker und der Wiener Sinfoniker, der Poet, der in den langsamen Sätzen etwa des Bdur-Konzerts (K. 450) die nach den Sternen gerichtete, verklärte Ausdruckswelt Klopstocks berührt oder in die Romanze des Dmoll-Konzerts (K. 466) einen geradezu phantastischen Mittelteil einschaltet, aber auch in dieser Gesellschaftskunst erscheint der dämonische, innerlich durchwühlte Mozart. Wir stehen an der Schwelle zum „Don Giovanni".

Die seelischen Kämpfe, die Schwankungen des Gesundheitszustandes, denen Mozart in den Jahren 1784/85 unterworfen war, riefen in ihm tiefgehende Gemütsbewegungen hervor, auf die auch manche Werke dieser Zeit deuten. Dieser seelischen Verfassung, und nicht in erster Linie äußeren Anlässen, ist der Charakter der Cmoll-Sonate und Cmoll-Phantasie für Klavier, ferner einzelner Sätze und Abschnitte der Streichquartette, auch der Klavierkonzerte zuzuschreiben. Das Andante des Bdur-Konzerts mit der verhallenden Coda (K. 456) oder das Andante des Esdur-Konzerts (K. 482) bringen Taktreihen, die sich mit dem billigen Hinweis auf die Notwendigkeit der Kontrastwirkung kaum endgültig erklären lassen. Im dritten Satze des Bdur-Konzerts (K. 456) werden plötzlich und vorübergehend merkwürdige, leise Gmoll- und Cmoll-Stellen intoniert, welche aus ihrer Umgebung gänzlich herausfallen. Den ganzen Werken geben solche augenblicklich aufsteigende Stimmungen den Grundzug im Dmoll- und Cmoll-Konzert (K. 466, 491). Diese beiden Konzerte, Mozarts subjektivste Klavierkonzerte dieser Zeit, heben mit einer Schärfe die Molltonart heraus, arbeiten mit Synkopen und unruhigen, abreißenden Motiven, mit Chromatik und schroffem Wechsel von Forte und Piano, mit leidenschaftlichen und pathetischen Themen, daß wir über die Triebkräfte dieser Sätze kaum einen Zweifel hegen können. Die innigen und milden Melodien der Mittelsätze vermögen gegen die Grundstimmungen der Ecksätze nicht wesentlich aufzukommen. Wie ein Koloß wächst gegen Ende des ersten Satzes im Cmoll-Konzert das Grundthema herauf:

klingt dann aber doch traumhaft, ganz leise aus. Am Schlusse des Dmoll-Konzerts tritt eine Steigerung nach Dur ein, pochende Trompetenmotive dringen herein. Das sind Klavierkonzerte mit jenen „bestimmten erweckenden Ideen", von denen später Carl Maria von Weber sprach, von einer Geisteswelt, der Philipp Emanuel Bachs Dmoll- und Cmoll-Konzerte und später Beethovens Cmoll-Konzert entstammen. Ihnen haben sich später die Klavierspieler besonders zugewandt. Das damalige Wiener Publikum mochte diese Temperamentsausbrüche im Rahmen der Ohr und Gemüt „ergötzenden" Akademien wie einen Faustschlag empfinden. Späteren Geschlechtern ist durch die Gewöhnung an weit stärker aufgetragene Ausdrucksmittel vielfach hierfür das Ohr verloren gegangen.

Der Virtuose Mozart sorgte nicht nur für sich, sondern auch für seine Schüler und befreundete Künstler. Die beiden Klavierkonzerte in Es und G (K. 449, 453) widmete er seiner Schülerin Barbara Ployer. Seinem alten Lehrmeister Michael Haydn half er während seines Salzburger Aufenthalts im Sommer 1783 mit den zwei dreisätzigen Duetten für Geige und Bratsche (K. 423, 424) aus der Verlegenheit, womit er sich auch in dieser damals nicht nur im Unterrichtsbetriebe gerne gepflegten Gattung des Duetts ohne Accompagnement versuchte. Den Freund Leitgeb bedachte er mit einem Quintett für Horn und Streicher (K. 407) sowie mit vier Hornkonzerten (K. 412, 417, 447, 495), die er scherzhafterweise mit verschiedenfarbigen Tinten niederschrieb und mit humoristischen Bemerkungen versah. Über dem Hornkonzert in Es stehen die Worte: „Wolfgang Amadé Mozart hat sich über den Leitgeb Esel Ochs und Narr erbarmet zu Wien den 27. May 1783." Im Rondo des Hornkonzerts in D werden an Leitgeb die ironischen Aufforderungen gerichtet: „Adagio- a lei Signor Asino. Animo presto-su via da bravo-Coraggio-grazia al Ciel!" Mit diesen Horn-

stücken, die in der knappen Fassung und im Konzertbegriff begreiflicherweise von seinen Klavierkonzerten dieser Zeit abwichen, lieferte Mozart weitere Beiträge zu dem damals beliebten Bläserkonzert. Die schwärmerischen Melodien der Romanzen, die Jagdbilder und Waldszenen der Rondos kamen der Natur und Eigenart des Instruments entgegen, und wohl in Erinnerung an die Mannheimer Zeit und die Mannheimer Bläser flossen dabei auch Holzbauersche Melodien herein. Das Waldhorn stellte er auch in das Bläserensemble, das er im Verein mit dem Klavier zu seinem Esdur-Quintett (K. 452) aufbot. Durch die Klangschönheit fesselte dieses Quintett ihn selbst damals in so hohem Grade, daß er es „für das beste" hielt, „was ich noch in meinem Leben geschrieben habe". Er führte es in den Fasten von 1784 selbst auf und trug es auch Paesiello vor, dem vielleicht die Barbiermelismen huldigen sollten. Für Regina Strinasacchi war die Geigensonate in Bdur (K. 454) bestimmt, die mit drei früheren unvollendeten Sonaten (K. 402, 403, 404) und einer späteren (K. 481) seine spärlichen Erträgnisse dieser Gattung während jener Jahre bilden. Einerseits geben diese Sonaten in Form und Gestaltung mancherlei Züge seiner früheren Klavierviolinsonaten preis, andrerseits nehmen sie Elemente der Studien bei van Swieten und der galanten Virtuosität auf, ohne eine neue Richtung einzuschlagen oder die Höhe der Streichquartette und einzelner Klavierkonzerte dieser Jahre zu erreichen. In der Gesamthaltung, besonders in warmblütigen Andantemelodien, in harmonischen Überleitungen und Modulationen heben sie sich aus der damaligen Modeliteratur heraus. Und wie den Instrumentalisten kam Mozarts Gefälligkeit auch den Sängern zugute, für die er eine Reihe ein- und mehrstimmiger italienischer Gesänge mit Orchester (K. 416, 418, 419, 420, 431, 432, 436, 437, 438, 439, 440, 479, 480) teils als Konzertstücke teils als Operneinlagen schrieb. Verhalfen sie häufig auch der gesanglichen Bravour Adambergers, Fischers, Frau Langes oder Celestine Coltellinis zum Sieg, so lösen sie doch namentlich in langsamen Sätzen auch Stimmungen aus, die in die italienische Opernarie

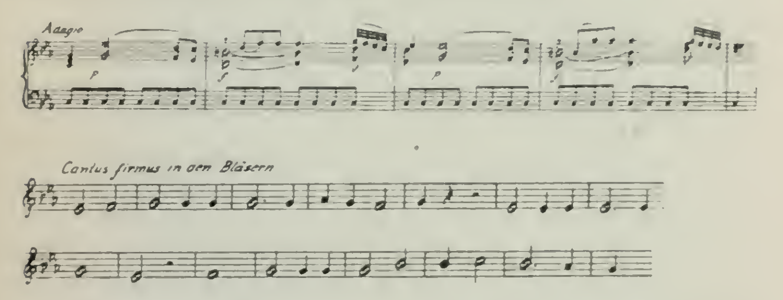
Töne Mozartscher Zartheit und Grazie hineintragen, und lassen gelegentlich Vorstellungen und Ausdrucksmittel zum Vorschein kommen, die dann in den großen Opernwerken der folgenden Jahre ihre volle Bedeutung gewinnen.

Wie Mozart mit diesen italienischen Arien und Ensembles eine an die meisten damaligen Opernmusiker gestellte Forderung erfüllte, der er schon während seiner Knabenjahre nachgekommen war, so steuerte er damals auch bereitwillig deutsche Gelegenheitsgesänge bei, welche die Wiener Gesellschaft, der Freundeskreis und die Freimaurer von ihm verlangten. Äußere Anregungen waren es, die ihn jetzt auch zum deutschen Sololiede am Klavier führten. Schon in seinem Jugendwerke „Bastien und Bastienne", dann in gelegentlichen Beiträgen zum Sololiede, endlich in der „Entführung" war Mozarts unverkennbare, außerordentliche Begabung für das deutsche Lied zutage getreten. In dem damaligen Wiener Musikleben blühte im Gefolge des einheimischen Nationalsingspiels durch Joseph Anton Steffan, Karl Friberth, Leopold Hoffmann und andere zwar eine bodenständige Liederschule auf, die unter dem Einflusse der reichen Wiener Musikkultur einen starken Zusammenhang mit der höheren Kunst wahrte und zugleich mit Tanzmelodien aus österreichischem Volksgut schöpfte, aber sie konnte im einheimischen Musikleben wie gegenüber dem damaligen Hauptzentrum deutscher Liedkunst, der Berliner Liederschule, zunächst doch nur eine mehr untergeordnete Stellung erlangen und einen engeren Anschluß an die neue deutsche Dichtung Klopstocks, Herders und vor allem Goethes nicht finden. Die Wiener Atmosphäre und seine eigene literarische Blickrichtung, die ihn zwar gelegentlich zum Vossischen oder Göttinger Musenalmanach greifen ließ, aber kaum zu einer stärkeren Teilnahme an der neuen deutschen Lyrik jenseits der österreichischen Grenzpfähle antrieb, verhinderten, daß sich Mozart dem deutschen Sololiede mit einer ebenso andauernden und intensiven Hingabe wie der Instrumentalmusik und der Oper zuwandte. So komponierte er damals nur einige Gedichte von Christian Felix Weiße und

Aloys Blumauer als strophische Lieder (K. 472, 473, 474, 506). Denis' den siegreichen Engländern gewidmeten „Bardengesang auf Gibraltar" (K. Anh. 25), dessen heroischer, „zu übertrieben schwülstiger" Zug ihm im Rahmen einer Oper vielleicht eher zugesagt hätte, ließ er skizziert liegen. Wenn er jetzt zum ersten und letzten Male den Weg zu Goethe fand, so war das einem Zufall zu danken, der ihm das „Veilchen" in Steffans Liedersammlung von 1778, hier freilich unter dem Autornamen Gleims, in die Hände spielte. Hier nahm nun Mozarts Liedkomposition einen unerwarteten Aufschwung. Zeigt schon das strophische Lied auf Weißes „Zauberer" (K. 472) in seiner Geschlossenheit und Vollendung die Arbeit des Meisters, so läßt das durchkomponierte „Veilchen" (K. 476) ein unvergeßliches Bild erstehen, dessen edle Zärtlichkeit des Empfindens über die modische Empfindsamkeit hinauswuchs wie Goethes Lyrik über die Schäferpoesie jener Zeit. Der Dramatiker sieht die junge Schäferin über die Wiese springen, das Veilchen in Person, wie es sich mit anderen Blumen vergleicht und unter dem Fuß der Schönen freudig stirbt, und wie schon Wiener Lyriker sowie teilweise er selbst in seinem Mannheimer Liede „Dans un bois“ (K. 308) benutzt er dabei in gedrängtester Form den Kantatentyp mit liedmäßigen und arienhaften Elementen, Rezitativen, malenden Vor- und Zwischenspielen. In Goethescher Kongenialität dichtet er gleichsam als Grabgesang für das zertretene Veilchen noch einen rührenden Schluß hinzu. Solche Gesänge wogen ganze Stöße österreichischer Liedersammlungen auf, mit ihnen erfüllte Mozart die vorhandenen Formen der damaligen Wiener Liedmusik mit dem Geiste seiner Kunst und bereitete gleich Joseph Haydn die Führung vor, die der Wiener Liederschule bald zufallen sollte.

Auf einer anderen Seite stehen diejenigen deutschen Gesänge Mozarts der damaligen Zeit, die der Fidelität im Wiener Hausgesang gewidmet sind und den Geist des „Augsburger Tafelkonfekts" heraufbeschwören oder nach damaligem Brauche einen besonderen Stand mit Gebrauchsmusik versorgten. Hierher gehören

einmal wohl einzelne derbe Kanons, wie sie aus den folgenden Jahren nachweisbar sind, sowie das durch eine Begebenheit in der Familie Mozart veranlaßte scherzhafte Terzett vom „Bandel" (K. 441) mit seinem textlich wie musikalisch ausgeprägten Wiener Volkston, weiterhin Freimaurergesänge für Solostimmen und für Männerchor (K. 429, 468, 471, 483, 484). Zeigt sich dort der in der Aristokratengesellschaft gefeierte Virtuose unter seinen nächsten Bekannten gleichsam in Hemdärmeln, so erscheint er hier als der Logenmusiker, der bei festlichen Anlässen einzelne Mitglieder teils solistisch zur Orgelbegleitung singen läßt, teils mit einem dreistimmigen Männerchor zu kantatenartigen Stücken vereinigt. Aber wie sich unter Mozarts Klavierkonzerten dieser Jahre plötzlich das D moll-Konzert einstellt, so taucht jetzt zwischen diesen Gelegenheitsstücken die „Maurerische Trauermusik" für Orchester (K. 477) auf, geweiht dem Andenken kürzlich verstorbener Maurer, des Herzogs Georg August von Mecklenburg und des Grafen Franz von Esterházy. Ein C moll-Adagio von nur neunundsechzig Takten, vielleicht der Torso einer großen Sinfonie, mit einem feierlichen Cantus firmus in den tiefen Lagen der Holzbläser, erregten Motiven und Figuren in den ersten Geigen und unruhigen Gängen in den Bässen zieht vorüber:



Aus der Trauermusik für eine besondere Wiener Feier des Jahres 1785 wird hier durch Mozart eine allgemeine Totenklage großen Stils, die bald erregt aufschreit, bald beklemmend innehält, voll Schmerz, Angst und Verzweiflung, gestimmt auf einen eigen=

tümlich schwarzen Ton, welcher der damaligen Produktion nicht geläufig war, an Sätze Rameaus und Glucks anklingt und später wohl der Trauerkantate des jungen Beethoven zum Vorbild diente. Der Todesgedanke läßt in Mozart mit einem Male wieder die heiteren, weltfreudigen Melodien der Gesellschaftsmusik verstummen und mit aller Macht all die inneren Bedrängnisse hochkommen, die ihn damals zeitweise durchwühlten und erst allmählich in den nächsten Jahren einer inneren Ruhe und Gefaßtheit Platz machten. Mozart entrollte in diesen Tönen ein erschütterndes Seelengemälde, das mit der üblichen Wiener Gelegenheitsmusik nichts mehr gemein hatte und die „Maurerische Trauermusik" gleich der Cmoll-Phantasie und Sonate, einzelnen Teilen der Cmoll-Messe und der Streichquartette sowie den Moll-Klavierkonzerten in eine besondere Reihe stellt. Das damalige Wiener Publikum, das Mozart gerne durch eine „kleine musicalische Kritik mit Exemplen – aber NB.: nicht unter meinem Namen" verspottet hätte, kümmerte sich aber kaum um den Weltflüchtigen, sondern forderte seinen Tribut von dem Virtuosen.

22. Le nozze di Figaro (1786)

Wenn Mozart nach der „Entführung aus dem Serail“ jetzt mit „Le nozze di Figaro“ zur italienischen Opera buffa zurückkehrte, so lag das an mancherlei Umständen.

Trotz starker Erfolge hatte das Wiener Nationalsingspiel Anfang März 1783 seine Pforten schließen müssen. Zwistigkeiten waren unter dem deutschen Personal ausgebrochen und hatten einzelne Mitglieder veranlaßt, ihren bisherigen Wirkungskreis aufzugeben, die Singspielmusiker versagten bei der Mitarbeit, unter der Hofgesellschaft begann das Interesse für die nationale Singspielproduktion zu schwinden. Die alten Freunde der Opera buffa wagten sich wieder hervor, Salieri kam zum Zuge, der Kaiser befahl die Anstellung italienischer Sänger. Entrüstet schrieb Mozart am 5. Februar 1783 nach Salzburg: „es ist, als wenn sie, da die teutsche Oper ohne dies nach Ostern stirbt, sie noch vor der Zeit umbringen wollten; – und das tun selbst Teutsche – pfui Teufel. – . . . Ich glaube nicht, daß sich die welsche Oper lange souteniren wird – und ich – halte es auch mit der teutschen“. Allein Mozart erwies sich als ein schlechter Prophet. Er täuschte sich, wenn er annahm, daß „sich die welsche Oper nicht lange souteniren wird“. Die neue Opera buffa bot ausgezeichnete Leistungen und blühte im Burgtheater wieder auf. Mitglieder des deutschen Nationalsingspiels schwenkten zu ihr ab, der Baßbuffo F. Benucci bewährte sich auch nach Mozarts Urteil „besonders gut“. Werke von Salieri, Cimarosa, Sarti, Anfossi, Gazzaniga, Guglielmi und Paesiello erschienen in den Jahren 1783/84 auf dem Spielplan; Sartis „Fra i due litiganti“ erzielte am 28. Mai 1783 einen geradezu sensationellen Erfolg, Paesiellos „Barbiere di Seviglia“ wurde am 13. August zum ersten Male aufgeführt. „Die welsche Oper“, schrieb damals Ludwig Schröder, „hat großen Zulauf, und das deutsche Schauspiel bleibt leer“. So sehr Mozart am deutschen Nationalsingspiel hing, seine produktive Stimmung und

Sehnsucht, wieder ein Werk für das Wiener Theater schaffen zu können, wurden in ihm jetzt so übermächtig, daß er sich rasch entschloß, auch außerhalb des Nationalsingspiels für die Opernbühne zu schreiben, die ihm nun zu Gebote stand. Er sah gegen hundert „Bücheln“ durch, nahm aber schließlich seine Zuflucht beim Abbate Varesco, dem Salzburger Librettisten des „Idomeneo“. Die „L'oca del Cairo“ (K. 422) wurde in Angriff genommen und rief nun wie seinerzeit der „Idomeneo“ zwischen Vater und Sohn einen ästhetischen und dramaturgischen Gedankenaustausch hervor, aber nach den Partiturentwürfen einiger Stücke des ersten Aktes ließ Mozart die „Ganshistorie“ liegen. Ebenso erging es einer weiteren Opera buffa „Lo sposo deluso“ (K. 430), die ebenfalls nicht über einzelne Teile hinauskam, gleich ihrer Vorgängerin Gelegenheit zu Ensemble- und Finale-Studien bot und zuweilen einen leichten Einschlag der Buffa Paesiellos und Sartis zeigte. Im Oktober 1785 begann sich jedoch das deutsche Nationalsingspiel in Wien aufs neue zu regen, der kaiserliche Hof wies ihm neben der italienischen Oper im Kärnthnerthortheater einen Platz zu, wo nun Stücke von Stephan (Martin) Ruprecht, von H. und F. Teyber, später von Dittersdorf eine Heimstätte fanden. Sogleich war Mozart zur Stelle, am Nationalsingspiel wieder mitzuarbeiten. Allein ein kaiserlicher Auftrag blieb aus, Joseph II. hatte vergessen, welche außerordentliche Kraft in dem Komponisten der „Entführung“ dem Wiener Nationalsingspiel zur Verfügung stand. Ein Angebot des Mannheimer Professors Anton Klein, der eine Operndichtung „Kaiser Rudolf von Habsburg“ zur Komposition übersandte, mußte Mozart, so sympathisch ihm das Gegenstück des „Günther von Schwarzburg“ erscheinen mochte, mit Rücksicht auf die damaligen Verhältnisse des neuauflebenden Wiener Nationalsingspiels, den Mangel an geeigneten Sängern, die „zu wenig patriotische“ Denkungsart der Theaterleitung schweren Herzens für „dermalen“ ablehnen. Er mußte sich zufrieden geben, daß er im Verein mit Gottlieb Stephanie, dem Librettisten der „Entführung“, zu einer dramatischen Festaufführung, die in der Schön-

brunner Orangerie am 7. Februar 1786 stattfand, herangezogen wurde und hierfür den „Schauspieldirektor“ (K. 486) beisteuern konnte. Das war ein deutscher Einakter mit der bei den Buffolibrettisten schon seit langem beliebten Karikatur der Opera seria und zeitgenössischer Theaterverhältnisse. Stephanie sparte nicht mit Spitzen gegen die damaligen Wiener Theaterzustände, die von den Zuhörern auch verstanden wurden, und der Musiker war in die ergötzliche Lage versetzt, womöglich seinen eigenen seriösen Opernstil zu parodieren. Der gesprochene Dialog wahrte den deutschen Singspielcharakter, in den Musikstücken bewegte sich Mozart jedoch auf italienischem Boden. Geben sich die zweiteiligen Probearien, mit welchen die beiden Sängerinnen Herz und Silberklang dem Schauspieldirektor ihre Leistungsfähigkeit nachzuweisen suchen, als ernst behandelte Gesangsstücke der Seria, so schlägt in dem nach Mozartscher Art individualisierten Terzett, das den Streit der beiden rivalisierenden, in den höchsten Tönen einander sich überkletternden Primadonnen vorführt und den Tenor Vogelsang als besänftigenden Vermittler auf die Beine bringt, der Buffoton durch, der schon in der einsätzigen Ouvertüre mit einem neapolitanischen Kopfmotiv sein Spiel treibt und zuweilen an Paesiello erinnert.

Bevor Mozart die Partitur des „Schauspieldirektor“ niederschrieb, und während er mit seinen Arbeiten für die Akademien, den Klavierkonzerten, beschäftigt war, hatte er seit Herbst 1785 bereits ein neues großes Opernwerk in Angriff genommen. Die Tatsache, daß das neuauflebende Nationalsingspiel mit der italienischen Oper zunächst kaum ernstlich konkurrieren konnte und der Komponist der „Entführung“ mit einem größeren Auftrag für das Nationalsingspiel nicht bedacht wurde, ferner äußere Umstände bewirkten, daß Mozart nach der „Entführung“ dieses neue große Opernwerk nicht für das Nationalsingspiel, sondern für die Opera buffa schuf. Er hatte sich mit Lorenzo da Ponte verbündet, der bereits verschiedene Texte für die Wiener italienische Opernbühne verfaßt hatte und nach neuen Musikern für

seine Libretti Ausschau hielt. Nach mancherlei Streitigkeiten zwischen Righini und Mozart, von denen jeder seine neue Oper zuerst aufführen wollte, ging „Le nozze di Figaro" auf kaiserlichen Befehl am 1. Mai 1786 zum ersten Male in Szene.

Mozart selbst, der vom Opernkomponisten forderte, daß er „das Theater versteht, und etwas anzugeben imstande ist", machte eines Tages Da Ponte den Vorschlag, Beaumarchais' „Le mariage de Figaro ou la folle journée" zu einem Operntext umzuarbeiten. Kürzlich war dieses in eine kecke Satire gekleidete „J'accuse", das aufschreckende Flammenzeichen drohender Ereignisse, welches auf der Komödienbühne beleuchtete, worüber in der Publizistik und in den Salons Frankreichs vorher schon tausendmal diskutiert worden war, in die Buchhandlungen hinausgegangen und hatte im selben Jahre 1785 bereits ein Dutzend deutscher Übersetzungen gezeitigt. Den Musiker, der im Enzyklopädistenkreise Grimms manches kritisierende Wort aufgefangen und französische Zustände während seines Pariser Aufenthalts doch immerhin mit eigenen Augen gesehen hatte, der dann dem absolutistischen Aufklärer in der Soutane mit dem Bewußtsein des freien Künstlers entgegengetreten war und unentwegt den Dienst aufgekündigt hatte, konnte die Dichtung Beaumarchais' nicht gleichgültig lassen, um so weniger als sie eine Fülle spannender, musikdramatisch lockender Situationen enthielt und auch den zweiten Teil des „Barbier de Séville" bildete, mit dem Paesiello ebenfalls nach einer Vorlage Beaumarchais' seine Opera buffa geschaffen und das Wiener Publikum gewonnen hatte. Das war ein wirbelwindartig vorübersausendes Stück, in dem ein Gesellschaftsbild entrollt wurde, das bereits auch die Wiener Stände-Opern von der Art der „Contesina" Gaßmanns angedeutet hatten. Hier konnte Mozart ein Gegenstück zu Paesiellos „Barbier" schaffen, das in der Buffa neuartige, ihm besonders liegende Aufgaben bot. Er wußte, daß die Versuche, Beaumarchais' Original in deutscher Übersetzung auf die Wiener Bühne zu bringen, an dem Einspruch der Zensur-Hofkommission gescheitert waren. Es bedurfte da der Geschicklichkeit des schlauen Da Ponte, den Kaiser von der

Ungefährlichkeit der neuen Nachdichtung zu überzeugen und zur Genehmigung der Aufführung auf der Opernbühne umzustimmen. Auch die Auffassung, daß der gesungene italienische Text gegenüber der deutschen Rezitation auf der Schauspielbühne eine geringere Durchschlagskraft besitze und daher die aufreizende Wirkung des Stückes auf weitere Kreise verliere, dürfte beim Kaiser mitgesprochen haben, das Stück für die italienische Opernbühne freizugeben.

In Da Ponte hatte jetzt Mozart einen Mitarbeiter, der ihm künstlerisch gewiß nicht ebenbürtig war, jedoch die Librettisten vom Schlage Varescos und Stephanies weit übertraf. Unter dem Schutze Mazzolàs und Metastasios war Da Ponte Anfang der achtziger Jahre in das Wiener Kunstleben eingetreten und schon bald zum Hoftheaterdichter aufgerückt. In dem abenteuerlichen Lebenswandel eine Beaumarchais verwandte Natur, ging er an das französische Original meist mit Geschick und Verständnis heran, nicht lediglich mit der Absicht, zu einem festgesetzten Termin ein billiges Buffostück rasch auf die Füße zu stellen, in dem gegenüber der Vorlage nicht viel mehr als der Titel und das durcheinander gewürfelte Gerippe der Handlung übrig blieb. Nicht zum ersten Male sollte ein französischer Dramenstoff einem italienischen Operntext zugrunde gelegt werden. Da Ponte war sich bewußt, daß er durch brutale Eingriffe dem eigenartigen französischen Kunstwerk die Seele raube, daß er mit behutsamen Händen eine Einrichtung für die italienische Opernbühne vorzunehmen habe, die das Wesen der Dichtung wahre und zugleich den musikdramatischen Anforderungen gerecht werde. Er spricht selbst aus, daß er Beaumarchais' Komödie nicht übersetzt, sondern nachgeahmt habe. Auf „Nachahmung" kam es ihm an, nicht bloß auf eine Benutzung der Komödie als Stoffquelle.

Beaumarchais hatte die Handlung seines Stücks in die einfache Formel zusammengefaßt: „Un grand Seigneur espagnol, amoureux d'une jeune fille qu'il veut séduire, et les efforts que cette fiancée, celui qu'elle doit épouser et la femme du Seigneur

réunissent pour faire échouer dans son dessein un maître absolu que son rang, sa fortune et sa prodigalité rendent tout puissant pour l'accomplir. Voilà tout, rien de plus.“ Von der ersten Szene bis zur letzten drehen sich alle Vorgänge auf der Bühne um die eine Frage: kann Figaro mit seiner Susanne Hochzeit machen, bevor der Graf Almaviva das alte Herrenrecht fordert, oder glückt es dem Grafen, das jus primae noctis, das er eben erst selbst aufgehoben hatte, wieder auszuüben. Und bis zum Schlusse bleibt der Zuschauer im Zweifel, ob der Diener oder der Herr den Wettlauf gewinnt, und welcher von beiden den Preis zu bezahlen hat. Den beiden Gegenspielern, welche die eine kleine Zofe begehren, dem Diener, der sie als Gattin heimführen will, und dem adeligen Herrn, der sie am Ziele seiner Wünsche über einen neuen Gegenstand seiner Sinnenliebe doch rasch wieder vergessen würde, stehen die beiden Frauen gegenüber, ebenfalls aus den gegensätzlichen Ständen, die mit allen Reizen der Grazie und Schelmerei ausgestattete Kammerzofe Susanne und die in den Adelsstand erhobene, bei aller erworbenen Würde im Grund doch noch als Bartolos listiges Mündel erkennbare Gräfin, beide gewillt, die Eifersucht ihrer Männer zu entfachen, aber mit sicheren Füßen durch alle Gleitwege hindurchzuschreiten. Es gilt den Kampf des Knechtes aus der Volkshefe gegen den Aristokraten des ancien régime. Daneben begegnet uns der knabenhafte Page Cherubin im ersten gefährlichen Alter, ein mutwilliger, zu allen Abenteuern aufgelegter Wildfang der Pariser Aristokratie, der die Gräfin umschwärmt und von den ersten erotischen Aufwallungen hin- und hergetrieben wird, ferner Herr Doktor Bartolo und dessen geistreiche Liaison Marceline, die Figaro als Gatten wünscht, schließlich aber als seine Mutter erkannt wird, dann der auf zwei Stühlen sitzende Musiklehrer Basile, der sich durch eine ganz raffinierte Bosheit auszeichnet und um Marceline bewirbt, sowie einige Nebenpersonen, die halbwüchsige Gärtnerstochter Fanchette, die den Pagen liebt und unter den Nachstellungen des Grafen leidet, ein halbnüchterner Schloßgärtner, ein alberner, stotternder Orts-

richter. Alle diese Personen kreuzen mit ihren Absichten, Liebesnöten und Liebesirrungen, Wünschen und Sehnsüchten im engsten Raume die Wege, stoßen aneinander, sehen sich gegenseitig bedroht und erzeugen dadurch den Wirrwarr des „tollen Tags", der durch eine reichliche Zutat von Verwechslungen und Zufälligkeiten, Verkleidungen und Intrigen noch aufs höchste gesteigert wird. Inmitten dieses Lebens und Treibens steigen wie feurige Warnzeichen die Ideen der kommenden Revolution auf, die Ausschnitte französischen Gesellschaftslebens am Vorabend der großen Umwälzung werden grell beleuchtet und mit einem vollen Maß von Satire und Galle überzogen, die der Kritiker von Hof, Adel und Justiz in Bereitschaft hatte, aber als spekulierender Verteidiger unterdrückter Menschenrechte dazu benutzte, um von den hochgehenden Wogen sich selbst an die Oberfläche tragen zu lassen.

Hauptlinien, Grundcharakter und Problemstellung dieses französischen Sittenstücks ließ Da Ponte bei der Bearbeitung im ganzen unberührt. Für eine Reihe von Szenen hielt er sich enge an das Vorbild, andere aber kürzte er oder zog sie zusammen. Das Opernbuch verlangte knappere Fassungen, Beschneidungen des überwuchernden Intrigenspiels und dort, wo sich Beaumarchais ausbreiten konnte, verschiedentlich nur Andeutungen, um die Aufgabe des Komponisten nicht zu beeinträchtigen. Einzelne Motive, wie z. B. die Werbung Basilios um Marcelline wurden gestrichen, verwickelte Szenen von Abschweifungen befreit, die im Operntext als Ballast empfunden werden mußten. Die stetig ineinander greifenden Vorgänge sollten auf der Opernbühne möglichst vor Unverständlichkeit geschützt werden. Eine noch weiter gehende Vereinfachung konnte aber nicht leicht erfolgen, wenn nicht das Wesen der Vorlage geopfert werden sollte. Bei diesem gegenüber dem feingeordneten Intrigenbüschel Beaumarchais' immerhin zur Vorsicht nötigenden Verfahren blieben freilich auch Motivstümpfe übrig, die der Klarheit des Geschehens auf der Bühne gerade nicht förderlich waren und an die ergänzende Phantasietätigkeit des Parketts oft starke Anforderungen stellten. In eine andere Rich-

tung als auf die französische Vorlage weisen dagegen einzelne Szenenführungen. Der Metastasianer durchschnitt verschiedentlich mit kühner Hand den Intrigenknoten, um rasch mit ein paar Strichen zu Entscheidungen zu gelangen, deren allmähliches Heranreifen das Opernbuch zu sehr in die Breite gezogen hätte. Mit einem Schlage wird durch einen Metastasianischen Kunstgriff das fertige Urteil des Richters in die Gerichtsszene des dritten Akts hereingestellt, weitschweifige Auseinandersetzungen fallen weg, Figaro soll der Marcelline die Schuld bezahlen oder die Hand zum Ehebunde reichen, und mit dieser drastischen Gerichtsszene werden sofort die Vorgänge verbunden, die den Schleier über Figaros Herkunft lüften und Susanne mit der zur Rettung des Geliebten aufgebrachten Geldsumme auf die Bühne stürmen lassen. Ebenso wickeln sich die Vorgänge im Finale des vierten Akts in einem Zuge ab. Im Dunkel der Nacht schleichen die als Susanne verkleidete Gräfin und die als Gräfin kostümierte Susanne, der Graf, Figaro, der Page in den Schloßgarten. Die Glut sinnlicher Leidenschaft, die Schwüle der Verführung atmen unter den leise wehenden Abendwinden, und zwischen den duftenden Blumenbeeten und den verdeckenden Hecken lauern die Fallstricke weiblicher List: es beginnt jenes Liebes- und Verwechslungsspiel, das jeden auf den falschen Platz stellt und ihm zuteilt, was für den andern bestimmt war. Als dann der Fackelschein die wahren Gestalten enthüllt, kommt es nicht zu breiten Aufklärungen, auf die gegenüber dem Zuschauer verzichtet werden konnte, sondern in Kürze wird nach Metastasios Vorbild der Schlußstrich gezogen. Weitere Änderungen Da Pontes hinsichtlich der Anordnung und Fassung einzelner Szenen, der Rezitative, Arien und Finale wurden bedingt durch den Rahmen der Opera buffa, die Wiener Verhältnisse und die Wünsche Mozarts.

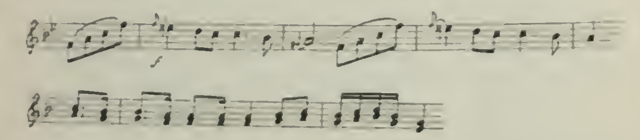
Inwieweit dieser selbst an der Bearbeitung der von ihm vorgeschlagenen Dichtung beteiligt war, vermögen wir heute nicht mehr mit Sicherheit zu sagen. Daß der Musiker, der am Entführungstextbuch mitgearbeitet und dabei seine ästhetischen Ansichten unverhohlen geäußert hatte, beim Figarolibretto sich mit

einem Male passiv verhalten hätte, ist schwerlich anzunehmen. Auch war Da Ponte keineswegs ein Librettist, der die Mitarbeit des Musikers abgelehnt hätte. Wir dürfen mit Recht vermuten, daß Mozart der Ensemble- und Finalegestaltung, die schon seit längerem seine besondere Aufmerksamkeit erregt hatte, auch jetzt sein lebhaftes Interesse zuwandte und dabei Da Ponte „etwas anzugeben verstand", ferner daß die neuen Züge in der Charakteristik einzelner Personen und die josephinische Schlußwendung ebenso mit auf sein Konto zu setzen sind, wie die Abschwächung der Satire, die Beaumarchais über seine Komödie ausgegossen hatte. Obschon das politische Element aus der Bearbeitung nicht vollständig entfernt wurde, – die Vorgänge, des weltgeschichtlichen Hintergrunds völlig beraubt, wären großenteils geradezu unverständlich geworden –, so mußte doch die teilweise stark aufgetragene Satire Beaumarchais' zurückgedrängt werden, einmal weil ihre scharfen Spitzen bei der doch immerhin vorhandenen Verschiedenheit der damaligen französischen und österreichischen Verhältnisse in Wien ihr Ziel verpaßt hätten und von der josephinischen Zensur auch keineswegs geduldet worden wären, dann weil die heftigen Anklagemonologe nur in ihrem breiten, logischen Aufbau zünden konnten und bei ihrer ungekürzten Herübernahme in den Operntext dem Musiker hemmende Fesseln angelegt hätten. Dadurch wurde freilich der kühne Revolutionsgeist Beaumarchais' teilweise aus dem Stücke verscheucht und stärker die Frivolität des ancien régime an sich als die Décadence betont. Vor dem weltgeschichtlichen Hintergrund wird nun im Opernbuch das Liebesproblem der galanten Zeit aufgerollt, nicht wie in der „Entführung aus dem Serail" jene ideale Welt, die auf wahre Liebe und Treue gegründet ist, sondern die Wirklichkeit des ancien régime mit seinen Begierden, Leidenschaften und angemaßten Rechten, Intrigen und Lockungen. Ein Gesellschaftsbild wickelt sich ab, das zwar verschiedentlich die glühenden Farben Beaumarchais' verloren hatte, aber den Zusammenhang mit den Zeitverhältnissen doch immerhin noch deutlich erkennen ließ. Innerhalb dieser Atmo-

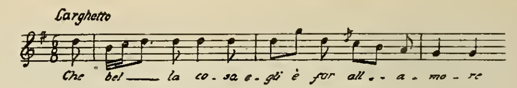
sphäre des ancien régime suchten nun Da Ponte und Mozart den Grundcharakter einzelner Personen zu wandeln und deren sittliche Eigenschaften hervorzuheben. Besonders die Gestalt der Gräfin, die jetzt nicht mehr im ersten Finale unter der bunten Gesellschaft auftaucht, sondern von dieser losgelöst erst zu Beginn des zweiten Akts mit einem Monolog auf der Bühne erscheint, bleibt nicht die „liebenswürdige, tugendhafte" Dame, die mit einem gewissen Gleichmut das Schicksal ihrer Standesgenossinnen trägt und sich schließlich lachend mit dem Gatten aussöhnt, sie wird schon im Textbuch die stille Kämpferin um ihr Lebensglück und das Herz des Gatten, das sie zurückzuerobern sucht. Sie liebt den Gatten trotz aller seiner Schwächen und Seitensprünge mit der gleichen Innigkeit, sie fühlt die Erniedrigung, die ihr durch sein Verhalten zuteil wird und wird geradezu gezwungen, das Doppelspiel zu wagen, sie hält jedoch an der Hoffnung fest, ihn wieder für sich zu gewinnen, und vergibt, als ihr dies endlich gelingt, mit unendlicher Sanftmut und Güte. Diese Wandlung der Gestalt der Gräfin entsprang aber nicht in erster Linie ethischen Absichten, wenn auch eine spätere Zeit diese besonders herausfühlte, sondern zunächst vielmehr den künstlerischen Erwägungen der Gegensätzlichkeit, in der sich freilich dann auch allgemeine sittliche Ideen auswirken konnten. Für die verschiedenartigsten Gefühlssphären bereitete das Figarobuch der Musik den Boden, auf dem sie frei schalten konnte. Es erhob nach der italienischen Auffassung des 18. Jahrhunderts nicht so sehr den Anspruch auf eine der französischen Komödie gleichwertige Dichtung und suchte der Musik den Rahmen zu stellen, in dem sie ungehemmt ihre schöpferischen Kräfte zu entfalten vermochte. Stoff und Stoffgestaltung, der enge Anschluß an das französische Original wie die Absicht, über die herkömmlichen Typen und Situationen der Buffa hinauszukommen, hoben ganze Abschnitte des Textbuches über die damals gangbare Buffa-Librettistik hinaus und ließen, wie Da Ponte selbst aussprach, eine „fast neue Art des Schauspiels" entstehen. In höherem Grade als bei einzelnen zeitgenössischen Buffa-Erschei-

nungen rückte schon das Textbuch von der herkömmlichen Buffa ab, aber auch wo es diese streifte, da war es Mozarts Musik, die ihm in genialer Weise die neue Richtung gab.

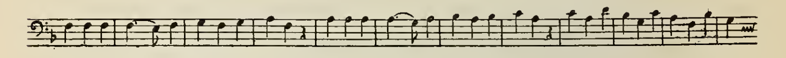
Der „Figaro" war für die Wiener Buffa bestimmt und mußte daher auch in der Musik (K. 492) deren stilistische Grundsätze wenigstens einigermaßen beachten. Der erfahrene Buffa-Musiker, der schon seit seiner frühen Jugend die Buffa kannte und wegen ihrer Mannigfaltigkeit und der Freiheit der Aufgaben liebte, der von ihren Mitteln auch in der „Entführung" Gebrauch gemacht hatte, stellte sich auch jetzt im „Figaro" auf ihren Boden. Die italienischen Buffonisten, die bei seinen früheren Buffa-Opern Pate gestanden hatten, verschwinden auch jetzt bei der Figaro-arbeit nicht aus seinem Gesichtskreis und behaupten gegenüber den Vorbildern der französischen Opéra comique, gegenüber Duni, Grétry und anderen, den Vorrang. Was an beweglichen, lustigen, parodistischen und satirischen Stilelementen, an dramatischen Einfällen und Effekten, hinsichtlich der Gesangs- und Orchesterbehandlung, der formalen Gestaltung von Arie, Ensemble und Finale von ihnen ausging, wirkte meist auch jetzt in ihm weiter. Aber er stieß jetzt auch die einen ab und wandte anderen ein erhöhtes Interesse zu. Die Buffa Sartis, Paesiellos, die damals die Wiener anlockte, zieht ihn jetzt im besonderen an. Er kennt persönlich Sarti und Paesiello und hört ihre Werke, er läßt sich von ihrer Kunst berühren und zitiert als liebenswürdiger Kollege aus ihren Werken. Melodien und Rhythmen aus Sartis „Fra i due litiganti" wie zum Beispiel die folgenden:

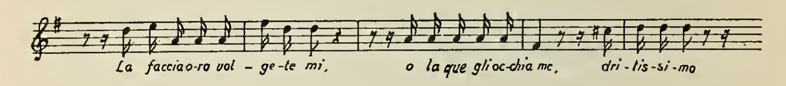


feiern im „Figaro" ihre Auferstehung, und auch für Susannes berühmte Arie „Deh vieni non tardar" gab wohl Sartis Musik die Anregung:

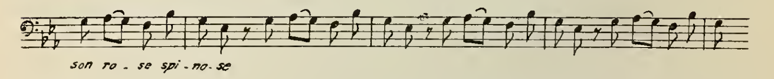


Ebenso wirkte Paesiello nicht nur mit dem „Barbiere di Seviglia", sondern auch mit seinen andern Opern auf die Figaromusik. Von ihm sind die volkstümlichen, ohrenfälligen Melodien inspiriert, die der Theaterbesucher im Gedächtnis leicht nach Hause tragen konnte, ferner die klangvollen Dreiklangthemen und immer wieder ins Stocken geratenden Motive:





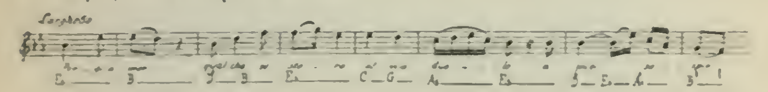
die jäh in die None und Sept hinabstürzenden Sprünge und frei eingeführten, chromatischen Vorhalte, mit denen der Figaro reichlich gespickt ist. Die von den Streichern guitarrenartig begleitete Kanzone, die Cherubin der Gräfin zaghaft darbringt, hat ihren Vorläufer in Paesiellos ebenfalls von den Streichern im Pizzicato umschwirrten Serenade zu Beginn des „Barbiere". Zu der bei Figaros Worten „son rose spinose" sich dreimal wiederholenden Melodiephrase (26):



findet sich ebenso bei Paesiello ein Gegenstück wie zu der Einflechtung eines spanischen Tanzes, der plötzlich an den während des ganzen Stückes kaum beachteten fremden Schauplatz erinnert und vielleicht ein Zugeständnis an das Wiener Publikum war. Auch zur Charakteristik des Grafen und vielleicht Susannes haben Paesiellos Kavaliergestalten und Kammerzofen Züge beigesteuert. Und andere Buffa-Elemente, die Mozart schon von früher kannte, mögen durch Paesiello, Sarti und Genossen in ihm aufs neue ge-

weckt worden sein, wie ihm wohl auch durch deren Bläsersätze weitere Anregungen für seine Orchesterbehandlung zu teil wurden.

Diese Buffamittel nehmen bei Mozart wie bei anderen in der Donaustadt wirkenden Opernmusikern verschiedentlich Wiener Farben an, manchen Figarogesängen wurde dadurch ein starker Tropfen österreichischer Volksmusik beigemischt, der ihnen Herzlichkeit verlieh und bei den Wienern Widerhall finden mußte. Und jugendfrische, volkstümliche Melodien flossen auch aus seinen eigenen früheren Salzburger Serenaden und Divertimenti herüber. Der Neigung der Wiener Buffa zu einer reicheren Orchesterbehandlung und größeren Zahl von Ensembles konnte er um so eher Rechnung tragen, als diese Bestrebungen mit seinen eigenen auf der gleichen Linie lagen. Wenn die Personencharakteristik, wie er sie auffaßte, Töne zarter Melancholie, schwärmerischen Sehnens oder süßer Wehmut verlangte, dann griff er wieder zu jenen langsamen, von berauschendem Wohlklang erfüllten, weichen Melodien, die ihn mit Christian Bach verbanden:



Durch alle diese Einwirkungen erhielt der „Figaro“ aber nicht mehr wie etwa manche von Mozarts Jugendstücken einen bunten, stellenweise eklektischen Charakter; die Fülle der Einflüsse bewirkte nicht mehr wie gelegentlich noch in der „Entführung“ eine Nebeneinanderstellung verschiedenartiger stilistischer Bestandteile. Die fremden Modelle waren für die Figaroarbeit meist nichts mehr als die Vermittler geeigneter Formglieder und Ausdrucksmittel, die dem mit vollendeter Klarheit geschauten Werke nutzbar gemacht wurden. Schon ein Vergleich der einsätzigen, wundervoll einheitlichen, in phantastischen Lichtern schimmernden Einleitungssinfonie mit ähnlichen Stücken der Wiener Buffonisten, von Susannes „Deh vieni non tardar“ mit der neapolitanischen Kanzone lehrt, wie sich Mozarts Verhältnis zum Modell jetzt geändert hatte. Die Anregungen der Piccinni, Anfossi und Paesiello, Gaßmann,

Christian Bach und anderer drückten nicht mehr ganzen Figaroszenen den Stempel auf, sondern lieferten nur einen Teil der Materialien, mit denen Mozart das ihm vorschwebende, neue Kunstwerk aufbaute. Er nahm nicht alle Materialien, die ihm Buffa, Comique und Singspiel darboten. Die ausgelassene Lustigkeit und der tolle Übermut der italienischen Buffonisten wurden im „Figaro" nicht übertrumpft und dort, wo es in Mozarts Sinne war, verschiedentlich nicht einmal erreicht. Die Buffakarikatur Anfossis und die Buffagroteske Paesiellos ließ er ebenso außer acht wie die damals musikalisch bis ins Extrem ausartende Zerlegung einer Bühnenfigur in einen Seria- und Buffa-Charakter. Mozart übertraf hierin nicht seine Vorgänger und Zeitgenossen, sondern er trennte sich von ihnen und ging seinen eigenen Weg. In intuitiver Erfühlung, in einer Art mystischen Versenkens in seine Phantasiefiguren durchleuchtet er die Charaktere, sieht bis auf den Grund ihrer Herzen, nimmt sie durchweg ernst, nicht als bloße Träger der Schellenkappe, und zieht sie in einer echt deutschen Art des Vertiefens in eine Sphäre, die Beurteiler wie Stendhal gegen die heitere Leichtigkeit Fioravantis und Cimarosas nicht gerne eintauschen wollten. Die Wirklichkeit des ancien régime, die Da Ponte noch nachgezeichnet hatte, verschwimmt; die Umrisse anderer, nicht an bestimmte Zeitverhältnisse gebundener Bilder werden sichtbar. Aus den Figuren der Buffa, so genial sie von einzelnen Italienern erfaßt und so reich sie mit originellen Zügen ausgestattet wurden, werden durch Mozarts Musik lebendige Menschen, die, von einigen Nebenpersonen abgesehen, nicht mehr in gewissen Charakter- und Situationstypen stecken bleiben, sondern ihre Masken abschütteln. Durchaus nicht zum ersten Male erschienen im Figaro individuelle Charaktergestalten auf der Buffabühne, wohl aber – wie schon im „Idomeneo" und dann in der „Entführung" – Mozartsche Menschen, die, mochten sie auch verschiedentlich in den Jargon der Buffa und Comique verfallen, sich doch vom national italienischen und französischen Boden loslösten und das reichbewegte Bild des rätsel-

haften Weltspiels widerspiegelten. Nach einzelnen Gestalten wie der Ilia des „Idomeneo", dem Osmin der „Entführung" tritt jetzt eine ganze Galerie Mozartscher Personen in Erscheinung. Da Pontes Wandlung der Charakteristik der Gräfin wäre unvollständig geblieben, hätte sie nicht durch Mozarts Musik ihre Vollendung erfahren. Während in Sartis „Fra i due litiganti" die Rolle der Contessa, die sich in ähnlichen Lagen wie die Gräfin im „Figaro" befindet, musikalisch kaum tiefer gefaßt wird, streift Mozart mit den beiden Monologen (10, 19), die er seiner Gräfin in den Mund legt, nicht nur – gleich seinem Mitarbeiter Da Ponte – jedes Stäubchen eines Verdachts ab, den bei Beaumarchais ihre Beziehungen zum jugendlichen, nach dem Liebeserlebnis dürstenden Pagen aufsteigen lassen, sondern er gestaltet sie zu einer jener feingeistigen, resignierenden Frauengestalten, deren Seelenadel Mitgefühl und Bewunderung wachrufen. Diese Gräfin verfolgt den flatterhaften Gatten weder mit larmoyanten Vorhaltungen noch mit Groll und Haß, sie vergilt nicht Gleiches mit Gleichem, sie entstammt in ihrer sittlichen Größe doch einer ganz anderen Welt als der des ancien régime. Wenn der Zuschauer am Ende von Beaumarchais' Stück den Treuschwur des Grafen mit einem skeptischen Lächeln entgegennimmt: Mozarts Musik kleidet den Herzenskummer der Gräfin, ihre Zuversicht auf wiederkehrendes Glück, ihre Bitten in so rührende und innige Töne, daß der Glaube an die bezwingende Macht wahrer Liebe einen Zweifel in die sittliche Erneuerung des Grafen kaum aufkommen läßt. Während die Änderung in der Charakteristik der Gräfin schon im Textbuch Da Pontes begonnen wurde, ist es bei den übrigen Personen fast durchweg Mozarts Musik, die eine Umwandlung der Charaktere herbeiführt. Aus dem lüsternen Pagen, der nach Beaumarchais „s' élance à la puberté, mais sans projet, sans connaissances, et tout entier à chaque évènement", wird eine von Mozart schon in seinen früheren Opern immer wieder versuchte, fast märchenhafte Schwarmnatur, deren beide von zarten Stimmungen durchzogenen Stücke (6, 11) die Poesie und Sehnsucht des an der Grenze der Knaben- und

Jünglingsjahre angelangten Alters in verklärten Melodien ausströmen. Wie jugendliche Liebhaberpartien der italienischen Oper wurde in Ermangelung von Kastraten auch Mozarts Cherubin einer Sängerin als Hosenrolle anvertraut; wie bei den Neuneapolitanern herrschen in diesen Gesängen die weichen Töne vor, aber welch weiter Abstand trennte doch diesen Pagen von seinen Genossen der italienischen Oper. Almaviva ist bei Mozart weder der frivole, dem Liebessport ergebene, eifersüchtige Conte der Buffa, noch der durch überlegene Ruchlosigkeit seinen Stand verkörpernde Aristokrat des französischen Dichters; es steckt in ihm bei Mozart eine Herrennatur, die von der Leidenschaft hin und her getrieben wird und ihr erliegt. Mit Absicht ist die einzige zweiteilige Arie (17), die ihm als Monolog zufällt, mit einem längeren Accompagnato verbunden und zu einem großen Leidenschaftsausbruch ausgesponnen, der nicht so sehr der mit Seriamitteln erzielten Kontrastwirkung in der Arienkette, als vielmehr dazu dient, gerade auf Almavivas Triebkräfte ein helles Licht zu werfen. Als der Graf sich von Susanne, deren Liebe er zu besitzen glaubt, schmählich hintergangen sieht, da entlädt sich seine Leidenschaft für Figaros Braut, seine Enttäuschung über das ihm entschwundene Glück in explosiver Heftigkeit und mit einer geradezu dämonischen Gewalt. Susannes Besitz ist ihm mehr als Laune. Wie Hiebe auf Susannes Bräutigam sausen die Zweiunddreißigstel-Läufe der Geigen nieder, wie in verzehrender Sehnsucht winden sich die chromatischen Gänge durch, weiterhin im erregten Allegroteile rezitativisch deklamierte Drohungen, sich aufbäumende Oktavsprünge, – dann folgt ein Abschluß nicht im strahlenden, sondern im grellen D dur, wir blicken auf den Seelengrund eines Menschen, der kein gewöhnlicher Schürzenjäger im Adelskleide ist und als solcher auf das jus primae noctis auch nicht verzichtet hätte, der von der Leidenschaft gepackt wird und ihr nicht entrinnen kann. Auch die Kammerzofe Susanne und der Spiritus familiaris Figaro sind durch Mozarts Musik vergeistigt und unter einem höheren Gesichtswinkel gesehen. Beide verleugnen nicht ihre Verwandtschaft mit den Dienertypen der

Buffa und Comique, auf deren Stufe sie auch das Textbuch Da Pontes vielfach stellte. Aber die Zofe ist nicht allein das anmutige, fröhliche Mädchen voll Schalkhaftigkeit, das sich durch List den Nachstellungen des Grafen entzieht, sie singt nicht allein die graziöse Arie (12), in der sie mit dem Pagen flirtet, sondern auch die Gartenarie (27), in der sich die ganze Tiefe ihres reinen Gemüts erschließt. Die Sehnsucht nach dem Verlobten löst ihr in der sternklaren Sommernacht die Zunge, das sinnliche Verlangen läßt ihr den Puls höher schlagen. Als Gräfin verkleidet fällt sie – was einer Buffasusanne wohl kaum begegnet wäre – aus der Rolle und zaubert ahnungsvoll die Zukunftsbilder ihres eigenen wirklichen Glücks vor ihre Seele. Sie will den Figaro prüfen, ob die Eifersucht nicht seine Sinne verwirrt hat, ob ihm zum Bewußtsein kommt, an wen der Gesang gerichtet ist. Das Bemühen, den Grundcharakter Susannes, ihre treue Liebe, die sie auch während des Intrigenspiels nur an den Bräutigam denken läßt, gerade in der für sie gefährlichsten Situation keinem Zweifel auszusetzen, ließ Mozart die Bedenken bei Seite schieben, ob die dramatische Handlung nicht eher ein für den Grafen als für Figaro bestimmtes Locklied verlangte. Mozarts Figaro ist nicht lediglich der vielgeschäftige, zu allen Streichen und Ausflüchten aufgelegte Baßbuffo, der begehrte Liebesbote der Damen, als den ihn die Rokokogesellschaft des 18. Jahrhunderts schätzte, er nähert sich schon etwas mehr dem Vorbild Beaumarchais'. Mit einem unüberhörbaren Unterton von Ironie und Sarkasmus lädt er in der bekannten Cavatine (3) „Se vuol ballare signor contino“ den Grafen ein, „ein Tänzchen zu wagen“, oder malt dem Pagen, dem jungen Gräflein, die Kehrseite des Soldatenlebens, daß diesem die Worte „Cherubino, alla vittoria, alla gloria militar!“ (9) gellend in die Ohren klingen müssen. Mit dem vom Salzburger Erzbischof Geschmähten ballt er die Faust in der Tasche. Und als er sein Bräutchen, das er innigst liebt, den Werbungen des Grafen erlegen wähnt, da steigt in ihm der Groll des Knechts aus dem unteren Stande auf und er redet sich, so sehr er auch den Anschein

des über die bittere Erfahrung Hinweggekommenen zu erwecken sucht, in einen Pessimismus hinein, der deutlich verrät, daß hinter den verschmitzten Mienen sich noch ein anderer als der lustige Buffo verbirgt. Seine Arie „Aprite un po' que gl'occhi“ (26) nimmt nicht wie der Leidenschaftsausbruch des Grafen einen Zug ins Tragische, der dem Figaro wenig zu Gesicht gestanden hätte, aber in das leichtbewegte Buffogeplauder fallen doch pathetisch gefärbte Töne:

Gegenüber diesen Hauptpersonen treten Bartolo und Marcelline, Basilio, der Richter Curzio, Antonio, der Gärtner, und dessen Tochter Barbarina auch in der musikalischen Zeichnung zurück. Einige von ihnen sind mit Solostücken bedacht, die wie Barbarinas Fmoll-Romanze (23) oder Teile von Basilios Eselshaut-Arie (25) das Charakterbild gelegentlich erweitern. In einzelnen dieser Nebenpersonen lebt noch etwas von jener italienischen Buffawelt, die auf Karikatur und Parodie des Sängers rechnet, während Mozart seine Hauptpersonen, ohne dabei auf die darstellerische Mitwirkung irgendwie verzichten zu wollen, von dieser Luft fern hält. Die komische Wirkung seiner Hauptpersonen wird nicht durch die übertriebene Gestikulation der Sänger, sondern nach Shakespearescher Art durch die Verstrickung ihrer durchaus ernsthaft ausgeführten Handlungen in die heikelsten Situationen ausgelöst.

Mozart beschränkte die musikalische Charakteristik seiner Personen im „Figaro“ nicht etwa auf deren Sologesänge, sondern er führte sie, wie nach seinen früheren Versuchen zu erwarten war, auch in seinen Ensembles weiter. Die von der Gunst des Publikums getragene Gepflogenheit der Wiener Buffa, die Akte mit zahlreichen Ensembles auszustatten, kam seinen eigenen dramatischen und musikalischen Absichten gerade recht. Von den Secco-Rezitativen abgesehen stehen im „Figaro“ den 14 Sologesängen

von über 1400 Takten nicht weniger als 8 Duette und Terzette, 1 Sextett, 3 Finale und 2 Chöre von insgesamt fast 2800 Takten gegenüber. Die Sologesänge und Ensembles halten sich also das Gleichgewicht, während in der Wiener Buffa bei aller Vorliebe für Ensembles im allgemeinen meist doch die Arien noch überwogen. Die Charakteristik verschiedener Personen erfährt in den Ensembles ihre Abrundung und wird um Züge bereichert, die in den Arien fehlten. Manchen Arien wird erst durch die Auswirkungen der Ensembles die volle Schlagkraft zuteil. Mozart weiß, daß sich der Charakter eines Menschen nicht nur in seinen Selbstgesprächen, sondern meist noch viel mehr in seinem Umgang mit anderen kundgibt. Seine Personen reflektieren nicht nur in einsamen Stunden, sie zeigen sich auch innerhalb ihrer Umgebung, in der Konversation, in verschiedenen Lebenslagen, im Verkehr mit Freunden und Gegnern. Dieses Verfahren war der Buffa nicht fremd, aber Mozart stellte es nun im „Figaro“ geradezu in den Mittelpunkt. Der Graf und die Gräfin, der Page, Susanne, Figaro, Marcelline und Basilio treten in Duetten und Terzetten einander gegenüber, und im Sextett und in dem Finale gesellen sich die übrigen Personen noch dazu; eine reiche Skala mannigfaltigster Gefühle und Empfindungen wird so durchlaufen und den Personen ein Leben verliehen, das von einer phantastischen Unwirklichkeit gleich weit absteht wie von einer naturalistischen Kopie. Neben Ensembles, die wie z. B. die Duette zwischen Figaro und Susanne der Aussprache dienen und musikalisch mehr auf einen einheitlichen Ton gestimmt sind, finden sich andere, in denen wie im ersten Terzett mit der sich ändernden Situation — der Entdeckung des Pagen auf dem Lehnstuhl — die Affekte musikalisch rasch wechseln. Im Sextett, das die glücklichen Eltern Bartolo und Marcelline, deren wiedergefundenen Sohn Figaro, den in seinen Plänen durchkreuzten Grafen, den stotternden Richter Don Curzio und die über die Wendung der Dinge entsetzte, aber schnell aufgeklärte Susanne zusammenbringt, wird nach Art des Zaiden- und Entführungsquartetts den verschiedenen Gemütsbewegungen der einzelnen Per-

sonen gleichzeitig ein charakteristischer Ausdruck gegeben. Auch in den Finale des zweiten und vierten Akts, die sich auf ganze Szenenkomplexe ausdehnen und die stärksten Spannungen und Verwicklungen umfassen, werden die Möglichkeiten individueller Charakteristik wahrgenommen und ausgeschöpft. Diese Ensembles bilden hinsichtlich der Charakterisierung nicht wie meist früher in der Buffa eine Ergänzung zu den Arien, sondern ihre Breite und große Anzahl, ihre Bedeutung für die Personenzeichnung erzeugen vielfach das umgekehrte Verhältnis, das es Mozart auch erlaubt, für einzelne Personen wie z. B. Susanne und Almaviva ganze Akte hindurch auf die Arie zu verzichten, ohne dadurch der Charakteristik dieser Personen Eintrag zu tun. In diesen Ensembles war die musikalische Charakterisierungskunst und Charakterisierungsart aber nicht der einzige Beweis der vollen Schöpferkraft, die Mozart im „Figaro“ an den Tag legte. Das Ensemble, das sinngemäß ältere und neuere Formen verwendete, wächst jetzt durchweg zu einem wundervollen organischen Ganzen zusammen und hält mit Sicherheit die eigene Linie inne, die sich schon in Mozarts früheren Opern auszuprägen begann. Die Finale reihen unter Ausnutzung der verschiedenen Finale-Typen italienischer und Wiener Vorgänger und Zeitgenossen souverän und mit einem Zuge Abschnitt um Abschnitt zu sich stetig steigernden, riesenhaften Bildungen aneinander. Reichstes dramatisches Leben bewegt sich in ihnen, während das selbständige Accompagnato nur selten zu einer stärkeren Bedeutung gelangt. Im Secco vollzieht sich die Entwicklung des Dialogs zwar stellenweise etwas neuneapolitanisch formelhaft, aber doch ungemein leicht und flüssig, mit geistvollen Randbemerkungen im Klavierpart. Und bei allen Charakterisierungsbemühungen und allem Eingehen auf die dramatischen Vorgänge durchflutet Arien und Ensembles ein Strom wirklicher, in sinnliche Schönheit getauchter Musik, die durch keine dramatischen und psychologischen Grundsätze von vorneherein stärker eingeengt wird und aus sich heraus Charaktere und Situationen unmittelbar erfaßt.

Bei dieser Auffassung und Gestaltung von Arie und Ensemble

war die Beschaffenheit des Orchesters von besonderer Wichtigkeit. Es konnte die Wirkungen trüben, aber auch wesentlich vertiefen. Mozart sorgte im „Figaro" für einen Instrumentalkörper, der einen Ausgleich zwischen dem Orchester des „Idomeneo" und der „Entführung" herbeiführte und durch den Ausdrucksreichtum nicht die Durchsichtigkeit und Leichtigkeit gefährdete. Das lebendige und schmiegsame Buffa-Orchester war ihm seit langem vertraut, mit Interesse lauschte er den Orchestereinfällen der Wiener Buffa, den Bläsersätzen Paesiellos und anderer, zumal sie eine Richtung nahmen, die er selbst schon seit langem eingeschlagen hatte. Er läßt jetzt auch im „Figaro" das Orchester zur Charakteristik der Personen und Verlebendigung der dramatischen Vorgänge einen Anteil beitragen und erzielt ferner mit ihm koloristische, tonmalerische und parodistische Effekte. Ein leiser, langgezogener Klarinettenton legt sich in Cherubins erster Arie (6) zeitweise über Singstimme und Streicher, ein dissonierendes Ges des Fagotts klingt in das „sospir" der Gräfin (10) herein, eine innige Oboenmelodie verrät in der Verkleidungsszene (12) die schwärmerischen Gefühle, welche die Anwesenheit der schönen Gräfin in dem Pagen wachruft. Als der Page im Lehnstuhl aufgestöbert wird (7), malt sich die Überraschung des Grafen auch im Orchester in den plötzlich einsetzenden, langgehaltenen Noten der Oboen, Fagotte und Hörner, in Figaros „Non più andrai" (9) wird mit dem Militärmarsch der Holzbläser, der Trompeten und Hörner ein kleines, packendes Orchesterbild eingefügt. In den Finale erweist sich das Orchester mit dem Farbenwechsel und der Durchführung kurzer, einprägsamer Motive als die treibende Kraft und die zusammenhaltende Klammer. Einzelne Töne der Flöten und Oboen deuten im zweiten Duett zwischen Susanne und Figaro (2) das „din-din" der Nachtschelle an, aufzischende und winselnde Orchesterfiguren in Basilios Arie von der Eselshaut (25) das Hagelwetter und das Heulen des wilden Tieres, Melodien von Oboen und Fagott in dem Briefduett zwischen Susanne und der Gräfin (20) den Inhalt des von der Gräfin

diktierten Billetts. Unerwartet einsetzende Hörnersignale begleiten in scherzweiser Anspielung den Schluß von Figaros „Aprite“-Arie (26), hüpfende Gänge der beiden, unison geführten Fagotte im Schlußfinale grotesk seine Liebeswerbung vor der Pseudogräfin. Und zahlreiche weitere Beispiele ließen sich beibringen, die aufzeigen, daß Mozart in der Instrumentierung des „Figaro“ seine bisherigen Grundsätze nicht aufgab und auf Wiener Orchesteranregungen einging, aber sein früheres Opernorchester doch wesentlich überholte und gegenüber dem Orchesterulk, den Späßen und Übertreibungen der Wiener Buffonisten, eine ziemlich starke Zurückhaltung sich auferlegte. Der Orchestersatz wird jetzt außerordentlich verfeinert, sein inneres Leben durch Kontrapunkte, Mittelstimmen und Abschattierungen gesteigert, die Selbständigkeit und Individualisierung des Bläserchors, namentlich der Holzblasinstrumente mit den Klarinetten, weitergefördert. Der Instrumentalsatz ist jetzt von höchster Subtilität und Delikatesse, von sorgfältigster Verteilung und Klangschönheit nnd dabei von einer vielfach geradezu sinfonischen Anlage und Behandlung. Wohl ändert sich verschiedentlich das Verhältnis zu den Singstimmen, indem diese etwas von ihrer dominierenden Rolle einbüßen, aber es wird meist doch nicht in dem Maße gestört, daß diese vom Instrumentenchor unterjocht werden. Ein Orchesterbild entwickelt sich im „Figaro“ heraus, das gegenüber der Entführungspartitur und trotz aller Beziehungen zur Wiener Buffa wie ein völlig neues Gebilde erschien und namentlich durch seinen Bläserklang allmählich der Ausgangspunkt einer ganzen Schule wurde.

Der Musiker hätte Arie, Ensemble und Orchester im einzelnen noch so genial gestalten können, der „Figaro“ wäre nicht zu einer Einheit verschmolzen, wenn die disparaten Teile, die sich bei der musikalischen Arbeit ergeben mußten, nicht ein gemeinsames Band umschlungen hätte. So verzichtete Mozart für die heiteren Szenen des Figaro auf mancherlei Eigentümlichkeiten der Buffa; gegenüber der sich damals von der Buffa immer mehr ablösenden Semiseria mied er den direkten Anschluß ernster und erregter Ab-

schnitte an die Seria. Wo er einmal reine Buffa- und Seriamittel verwendete, waren sie durch höhere Zwecke geboten, hielten sich aber auch da innerhalb bestimmter Grenzen, die weder einen andauernden Gefühlsüberschwang, noch einen überquellenden Koloraturreichtum duldeten. Eine unvermittelte, unbegründete Nebeneinanderstellung gegensätzlicher Stilarten, wie sie von den damaligen Buffonisten, auch Paesiello und Sarti, ziemlich unbekümmert zugelassen wurde, widersprach den Vorstellungen, die ihn schon in der Entstehungszeit der „Entführung" geleitet hatten. Er suchte vielmehr zur gemeinsamen Wurzel des Tragischen und Komischen zu gelangen und stilistisch eine mittlere Linie zu gewinnen, die sich gelegentlich mehr der ebenfalls von der Buffa abzweigenden Opera giocosa näherte und nicht planlos zwischen den Extremen hin- und hersprang. Aber wie von der Buffa und Semi-Seria schied ihn die Auffassung des Librettos doch auch von der landläufigen Giocosa. Was ihm in der „Entführung" noch nicht gelungen war, das glückte ihm jetzt im „Figaro": eine intensivere Angleichung und Verschmelzung verschiedenartiger Opern- und Musikelemente zu einem einheitlichen, seinem künstlerischen Wollen adäquaten, von Shakespearescher Freiheit erfüllten musikalischen Komödienstil, der vor allem in der Geistesrichtung und im Gefühlsleben seinen eigenen Gesetzen gehorchte und einen neuen Markstein in der Entwicklung der Oper aufrichtete. Dem damals zeitgemäßen Problem, Buffa und Seria miteinander zu versöhnen, ist Mozart in unvergleichlich tieferer Weise nachgegangen, als die meisten seiner Zeitgenossen. Gegenüber Beaumarchais' Revolutionsstück, das im Wandel der Verhältnisse seine Schlagkraft verlor, gegenüber der Wiener Buffa, deren Leistungen mit der veränderten Geschmacksrichtung, teilweise unverdient, bald in völlige Vergessenheit gerieten, schuf er ein einzigartiges Meisterwerk, das seine Jugendfrische unvermindert bewahrte, da es aussprach und verklärte, was zu allen Zeiten die menschlichen Herzen bewegte. Und wenn auch nicht auf der französischen und italienischen Opernbühne, so bewies es doch bis auf

den heutigen Tag auf dem Boden seine Lebensfähigkeit, dem es entsprossen war und seine seelischen Kräfte verdankte. Mozarts Figaromusik versetzt uns in eine Welt von unendlicher Weite, Tiefe und Reinheit, in der Beaumarchais' und Da Pontes Realistik restlos unterging. Immer wieder ist in der Folgezeit der Versuch gemacht worden, den Spuren des „Figaro" zu folgen, aber kaum mehr ist die auch von Nietzsche bewunderte „hellenische" Wirkung des Werkes voll erreicht worden.

Die Wiener Erstaufführung von „Le nozze di Figaro" brachte Mozart einen starken Erfolg. Die Proben hatte er selbst geleitet. Im „roten Pelz und Tressenhut" hatte er auf der Bühne gestanden und das Tempo angegeben. Die ersten italienischen Sänger waren in den Hauptpartien beschäftigt, Stefano Mandini, einer der besten Buffodarsteller, als Graf Almaviva, Francesco Benucci, ein ebenso vortrefflicher Sänger wie Schauspieler, als Figaro, die Gattin des Regisseurs Bussani, eine Frau von schönem Wuchs, als Cherubin. Die Susanne sang Nancy Storace, die „wie nur wenige jeweils alle Gaben der Natur, der Bildung und der Geschicklichkeit, die man sich nur für die italiänische komische Oper wünschen mag, vereinigte". Das Haus war gedrängt voll, zahlreiche Stücke der Oper mußten wiederholt werden, am Schlusse wollte das Applaudieren und Rufen nach Mozart kein Ende nehmen, und dieser Erfolg hielt auch während der nächsten Figaroaufführungen an. Aber gegen Ende des Jahres verschwand das Werk allmählich wieder vom Spielplan. Schon vor der Erstaufführung hatten einzelne Anzeichen darauf hingedeutet, daß „Figaros Hochzeit" nicht auf unbedingten, anhaltenden Beifall rechnen durfte. Teils persönliche Mißstimmung gegen den jungen Musiker, der von der Gunst des Wiener Publikums zeitweilig emporgetragen wurde, teils wohl auch die Erkenntnis, daß sich die neue Oper stilistisch von der herrschenden Buffa trennte, riefen eine Gegnerschaft wach, die desto stärkeres Oberwasser gewann, je mehr die Begeisterung des Publikums für das Werk allmählich abflaute und sich einem neuen Gegenstand der Sensation zuwandte. Der Kaiser sprach wohl auch

nicht nur seine eigene Ansicht aus, wenn er zu Dittersdorf bemerkte, Mozart habe „in seinen Theaterstücken den einzigen Fehler, daß er, wie sich die Sänger sehr oft beklagt haben, dieselben mit seinem vollen Accompagnement übertäubt.“ Am 17. November 1786 nun vollends ging Vincenzo Martins „Cosa rara“ zum ersten Male in Szene, und über den einschmeichelnden, volkstümlichen Melodien im 6/8-Takt, die der herrschenden Geschmacksrichtung weiter Kreise entgegenkamen, vergaßen die Wiener mit einem Schlage alle die Werke, denen sie noch kürzlich zugejubelt hatten.

Zu derselben Zeit, in der die Wiener ihren neuen „Allerweltsliebling“ feierten, erlangte aber Mozarts „Figaro“ in der böhmischen Hauptstadt eine geradezu „beispiellose“ Popularität, so daß er beauftragt wurde, für sie ein neues Opernwerk zu schreiben, den „Don Giovanni“. Wie dieser, dann „Così fan tutte“, „La Clemenza di Tito“ und zahlreiche Opern anderer Meister wurde, was die heutigen Theaterbesucher wundern mag, auch der „Figaro“ damals meist nach dem Original, also in italienischer Sprache, auf den deutschen, mit italienischem Sängerpersonal versehenen Bühnen gespielt. Erst als im folgenden Jahrhundert die italienischen Künstler mehr und mehr verdrängt wurden, mehrten sich die Aufführungen in deutschen, freilich vielfach recht minderwertigen Übersetzungen. Seinen enthusiastischen Hymnus auf Mozarts „Figaro“ schloß unter dem Beifall der damals noch durchaus deutschgesinnten Prager Bevölkerung der Student Breicha mit den Worten:

Sieh! Deutschland, dein Vaterland, reicht dir die Hand,
Nach Sitte der Deutschen, und löset das Band
Der Freundschaft mit Fremdlingen auf, und verehret
In dir nun den deutschen Apoll, und versöhnt
Sich so mit Germaniens Musen, und höhnt
Des schielenden Neides, der selbst sich verzehret.

23. Don Giovanni (1787)

Für Böhmen begann nach dem dreißigjährigen Kriege und nach den religiösen Wirren eine neue Blütezeit. Der Hradschin erstrahlte in neuem Glanze. Auf ihm ließ sich 1723 Karl VI. die Wenzelskrone aufsetzen und gab der Welt ein Schauspiel selten geschauter höfischer Pracht. Die böhmischen Adelsgeschlechter versammelten sich in der Hauptstadt und erbauten Paläste, in denen sie während des Winters Hof hielten und wie anderwärts eine Vorliebe für italienisch-französische Kultur an den Tag legten. Das Land hatte damals noch einen überwiegend deutschen Charakter. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts wurde Böhmen immer wieder von den kriegerischen Ereignissen betroffen, die seine Wohlfahrt schädigten.

Dank der „glücklichen Anlage und des Hangs zur Tonkunst, die zum Charakterzug der Nation gerechnet werden können", wurde Böhmen im 18. Jahrhundert geradezu als „das Vaterland deutscher Tonkunst" gepriesen. Die kleinsten Flecken sahen auf eine Musikpflege, die Stifte, Klöster und Jesuitenkollegien hielten Chor- und Instrumentalmusik. Wer musizieren konnte, ob Bedienter oder Student, hatte den Freibrief für die Refektorien und Salons in der Tasche. Wie die böhmischen Glashändler, Korb- und Siebmacher gingen die böhmischen Musiker in die Welt hinaus, wo sie nicht nur als „Harfenschlager", sondern auch als Instrumentalisten in angesehenen Orchestern Ansehen erlangten. Als ernst schaffende Künstler gewannen böhmische Musiker einen entscheidenden Einfluß. Man braucht für das 18. Jahrhundert nur an Namen wie Tuma, Zelenka, Stamitz, Benda und andere zu erinnern, ferner an Gaßmann, Steffan, Wanhal, Kozeluch, mit denen auch Mozart in Wien in Berührung kam. Sie alle haben in Melodien und Rhythmen ihre Heimat nie vergessen und, ohne einer national böhmischen Kunst zuzustreben, zum Bau besonders der deutschen Musik des 18. Jahrhunderts wesentliche Bausteine beigetragen.

Der Hauptstadt, die durch ihre außergewöhnlich malerische Lage zu beiden Seiten der Moldau und durch die Eigentümlichkeiten des Ghetto die Aufmerksamkeit der Reisenden erregte, gaben neben der Kirchenmusik die Aufführungen der Operntruppen und die Akademien der Adelskapellen das musikalische Gepräge. Im Jahre 1723 war J. J. Fux' denkwürdige Krönungsoper „Costanza e fortezza" über die von Galli-Bibiena erbaute, später bei der friderizianischen Belagerung abgebrannte Bühne gegangen. Mit den italienischen Operntruppen teilten sich deutsche Schau- und Singspielgesellschaften, um den Pragern italienische und deutsche Stücke vorzuführen. Im Jahre 1783 wurde Pasquale Bondini, der beliebte Baßbuffo und Impresario der Dresdener Hofoper, der alleinige Opernleiter der beiden Theater auf der Altstadt und der Kleinseite. Bondinis Operngesellschaft verfügte über beachtenswerte Kräfte wie die Sängerinnen Caterina Bondini, die Gattin des Impresario, und Teresa Saporiti, die Sänger Felice Ponziani und Luigi Bassi, den einheimischen Dirigenten J. J. Strobach, den Regisseur Domenico Guardasoni, und spielte italienische Stücke, namentlich Opere buffe von Gazzaniga, Anfossi, Cimarosa, Traetta, Salieri, Paesiello, Guglielmi und anderen. Wertvolle Kräfte führten die Adelskapellen der Morzin, Netolitzky, Czernin, Lobkowitz und anderer böhmischer Aristokraten dem Prager Musikleben zu. Die Prager Orchester wurden sogar mit den besten Kapellen von Paris verglichen. Die Prager Paläste der Grafen Johann Joseph von Thun und Johann Pachta, in denen die Hausorchester musizierten, bildeten in den achtziger Jahren gesellschaftliche und künstlerische Mittelpunkte. Ein für die Musikpflege ungemein günstiger Resonanzboden war in Prag vorhanden; aus innerem Drang und natürlicher Neigung und nicht lediglich aus Unterhaltungsbedürfnissen und Moderücksichten reagierte das Prager Publikum auf musikalische Darbietungen.

Wenn Mozart jetzt Ende 1786 mit den Prager Musikfreunden in nähere Beziehungen trat, so gab es dafür mannigfache Gründe.

Prag hatte schon gleich nach der Wiener Premiere die „Entführung aus dem Serail" auf die Bühne gebracht, ebenso noch im Dezember 1786 „Le nozze di Figaro". „Kein Stück", so meldet die Prager Oberpostamtszeitung vom 12. Dezember, „hat je so viel Aufsehen gemacht.... Die Musik ist von unserem berühmten Herrn Mozard. Kenner, die diese Oper in Wien gesehen haben, wollen behaupten, daß sie hier weit besser ausfalle; und sehr wahrscheinlich, weil die blasenden Instrumente, worin die Böhmen bekanntlich entschiedene Meister sind, in dem ganzen Stück viel zu thun haben." Der „Figaro" wurde in Prag bald in so hohem Grade populär, daß Figaromelodien auf den Gassen und in den Gärten erklangen, und der „Harfenist bei der Bierbank" das „non più andrai" spielte. Dieser starke Erfolg bewirkte wohl auch die Erneuerung des Bondinischen Kontrakts und besserte die Finanzlage der Unternehmung. Ferner wohnten in Prag Gönner Mozarts, die sich für die Aufführung seiner Opern einsetzten, und wohl zogen sich auch von den Wiener Freimaurerkreisen, in denen Mozart verkehrte, Fäden zu den Prager Logen. Mit dem Künstlerehepaar Franz und Josepha Duschek, das im reizvoll gelegenen Weingarten Bertramka einen Brennpunkt musikalischen Lebens geschaffen hatte, verknüpften Mozart seit langem Freundschaftsbande. Für Josepha Duschek hatte er vor Jahren in Salzburg seine Andromedaszene (K. 272) komponiert. Die Wesensart der lebenslustigen „schlimmen" Sängerin, die sich ungezwungen gab und wie er selbst gerne die Leute durchhechelte, gefiel ihm; er fand in ihr eine jener ihm in manchen Charakterzügen innerlich verwandten Frauen, mit denen er ausgelassen scherzte und Unfug trieb und für die er vielleicht auch mehr als Freundschaftsgefühle hegte. Mit diesen glückverheißenden Bildern, die ihm aus Prag entgegenleuchteten, verglich er die mannigfachen mißlichen Verhältnisse, die gerade damals seine Lage in Wien erschwerten. Der Figaroerfolg hielt in Wien nicht an. Die wirtschaftlichen Verhältnisse begannen infolge der oft wenig ökonomischen Anlage des Haushalts und der unregelmäßigen Einnahmen sich zu ver-

schlechtern. Die Gattin wurde nach der Geburt des dritten Kindes von einer Krankheit heimgesucht. Eine feste Anstellung am kaiserlichen Hofe war nicht zu erreichen. Die Kopisten und Arrangeure seiner Werke schalteten nach ihrem Gutdünken und für ihre eigenen Taschen. Mozart mußte weiterhin zum Broterwerb in Subskriptionskonzerten als Virtuose auftreten und sich als Klavierlehrer abplagen. „Sie glücklicher," sagte er zu dem 1786 nach Italien abreisenden Gyrowetz, „sehen Sie, da muß ich jetzt noch eine Stunde geben, damit ich mir etwas verdiene." Wieder spielte er mit dem Gedanken, gemeinsam mit den Wiener englischen Freunden, die vor der Rückreise in ihre Heimat standen, über den Kanal zu fahren. Schon seit Jahren hatte er englische Sprachstudien betrieben. Wie so mancher deutsche Musiker vor ihm glaubte auch er in England einen würdigeren, sorgenfreieren Wirkungskreis finden zu können. Aber es fehlten ihm die größeren Mittel, die nötig waren, eine Übersiedlung in ein fremdes Land bewerkstelligen zu können. Da erschienen ihm die Einladungen, die aus Prag kamen, wie eine wunderbare Botschaft, die eine Wendung seines Geschicks ankündigte.

Am 11. Januar 1787 fuhr Mozart mit seiner Gattin in Prag ein, wo er während des nahezu vierwöchentlichen Aufenthalts der Gegenstand zahlreicher, geradezu enthusiastischer Ehrungen wurde. Eine Gesellschaft jagte die andere; der Teilnahme am Winterball des Baron Bretfeld, auf dem die Contre- und teutschen Tänze auf Figaromelodien getanzt wurden, folgte die Besichtigung des Clementinums, dieser der Besuch des Opernhauses gelegentlich einer Aufführung von Paesiellos „Le gare generose". Der „Figaro" wurde zweimal dem Gaste zu Ehren gegeben. „Denn hier", schrieb Mozart damals nach Wien, „wird von nichts gesprochen als von – Figaro; nichts gespielt, geblasen, gesungen und gepfiffen als – Figaro. Keine Oper besucht als – Figaro und ewig Figaro." Die zweite Aufführung dirigierte Mozart selbst. Seinen besonderen Beifall ernteten die Orchesterleistungen. In einer Akademie am 19. Januar, die ihm tausend Gulden eintrug, trat er auch als

Klavierspieler vor die Öffentlichkeit. „Nie sah man noch das Theater so voll Menschen, als bei dieser Gelegenheit; nie ein stärkeres einstimmiges Entzücken, als sein göttliches Spiel erweckte. Wir wußten in der That nicht, was wir mehr bewundern sollten, ob die außerordentliche Komposition, oder das außerordentliche Spiel; beides zusammen bewirkte einen Totaleindruck auf unsere Seelen, welcher einer süßen Bezauberung glich!“ Gewiß hatte Mozart auch in Wien erfahren, welche Wirkung seine Musik auf empfängliche Hörer ausübte, aber nicht häufig erlebte er wie in Prag, daß sie in so hohem Grade hinzureißen und den Menschen Feierstunden zu schenken vermochte. Nicht nur in der Aristokratie, sondern auch bei den einfachen Leuten im Volke stieß er auf begeisterte Verehrung. „Überall, wohin er kam und wo er sich nur blicken ließ, begegneten ihm die für ihn entbrannten Prager mit Hochachtung und Liebe.“ Wie ein Heiligtum trug der alte Harfner eine Melodie, die ihm Mozart zugedacht hatte, von einem Wirtshaus zum andern. Dieser außergewöhnlich starke Widerhall, den seine Werke und sein Spiel in Prag fanden, erweckte in Mozart die Gefühle lebhafter Befriedigung und tiefer Dankbarkeit. Und aus ihnen heraus erklärt es sich, daß er den Plan erwog, den Pragern ein neues Werk zu widmen, und mit besonderem Vergnügen Bondinis Vorschlag zustimmte, gegen das ortsübliche Honorar von hundert Dukaten eine neue Oper für die Prager Bühne zu schreiben. Von dieser Oper erhoffte Bondini einen weiteren starken Erfolg, der seiner Unternehmung zu statten kommen konnte.

Wie aus einem schönen Traume erwachte Mozart, als er wieder nach Wien zurückkehrte. In Prag war er als einer der ersten Künstler gefeiert worden, in Wien sah er sich mit Dutzenden von Musikern, auch zweiten Ranges, zusammengeworfen und wegen „seines entschiedenen Hangs für das Schwere und Ungewöhnliche“ zurückgesetzt. Zu den neuen Theatergöttern, denen die Wiener opferten, gesellte sich jetzt Karl Ditters von Dittersdorf, der bereits vorm Jahre mit seinem treuherzigen Heimatbild „Doktor

und Apotheker", einem Seitenstück zu Goethes „Hermann und Dorothea", Aufmerksamkeit erregt hatte. Von der Wiener Bühne hatte Mozart jetzt wenig zu hoffen. Desto eifriger ging er nun mit Da Ponte, der gleichzeitig Textbücher für Martin und Salieri verfaßte, an die Ausführung der neuen Prager Oper. Inmitten dieser Arbeit trafen Mozart schwere Schicksalsschläge, die ihn aufs tiefste erschütterten und ihre Spuren auch in das neue Werk eingruben. Aus Bonn kam die Nachricht von dem Ableben seines „liebsten, besten Freundes", des Grafen August Hatzfeld, der sich während seines Wiener Aufenthalts eingehend mit Mozarts Quartetten beschäftigt hatte und bei der Wiener Idomeneoaufführung vorm Jahre für den Vortrag des Violinsolos in der neukomponierten Idomeneo-Arie (K. 490) ausersehen war. Am 28. Mai starb in Salzburg Vater Leopold, am 3. September in Wien der Jugendfreund Dr. Siegmund von Barisani. Sie hatten noch Mozarts künstlerischen Aufstieg und seine großen Erfolge miterlebt, ein gütiges Geschick ersparte ihnen, Zeugen des Elends zu werden, von dem Mozarts letzte Lebensjahre heimgesucht wurden. „Ich bedaure ihn nicht," schrieb Mozart über den Heimgang des Grafen, „aber wohl herzlich mich und alle die, welche ihn so genau kannten wie ich." Und weiterhin an Gottfried von Jacquin, den Sohn des Botanikers: „heute bekam ich die traurige Nachricht von dem Tode meines besten Vaters. – Sie können sich meine Lage vorstellen!" In seinem Stammbuch fügte er Barisanis Eintragung die Worte bei: „. . . Ihm ist wohl! – – aber mir – uns – und allen die ihn genau kannten – uns wird es nimmer wohl werden – bis wir so glücklich sind ihn in einer besseren Welt – wieder – und auf Nimmerscheiden – zu sehen." Wer selbst mit „Schrecken" der letzten Lebensstunde entgegengesehen und hart genug um die Erkenntnis vom „wahren, besten Freund des Menschen" gerungen hatte, in dem konnte der jähe Hingang der Männer, mit denen er sich innerlich besonders eng verbunden fühlte, aufs neue Stimmungen der Todesfurcht wachrufen, die er glücklich verscheucht zu haben wähnte. Aber diese Erlebnisse vermochten seine schwer

erkämpfte Lebensauffassung nicht mehr ernstlich zu erschüttern, der Schmerz um den Verlust teurer Menschen, die durch seine Lage in Wien verstärkte, gedrückte Stimmung ließen ihm vielmehr den Tod begehrenswert erscheinen und rückten ihm den Wunsch nahe, bald von einer Welt Abschied nehmen zu können, auf der es „uns nimmer wohl" wird. Das waren nicht wie zuweilen in den Briefen der Jugendzeit Äußerungen modischer Empfindsamkeit, sondern eines durch die Erlebnisse schwer getroffenen Seelenzustandes, innerhalb dessen sich Augenblicke gänzlicher Hoffnungslosigkeit einstellten. Was Mozart jetzt aufrecht erhielt, waren die Lebenskraft, die er bei allen Schädigungen seiner körperlichen Gesundheit noch besaß, das Verantwortungsgefühl gegenüber seiner Familie, die Aussicht auf eine Wiederkehr der Prager Glückstage und vor allem die Arbeit am neuen Opernwerk.

Wohl in diese Monate fällt auch die Begegnung Mozarts mit dem jungen Ludwig van Beethoven aus Bonn, der im Frühjahr 1787 nach Wien kam, aber schon nach kurzem Aufenthalt wieder in die Heimat zurückkehren mußte. Mozart soll über den jungen Musiker, der ihm auf dem Klavier vorspielte, zu Freunden geäußert haben: „Dieser Jüngling wird noch viel in der Welt von sich reden machen." Wenn sich zwischen dem an seiner neuen Oper schaffenden Mozart und dem rheinischen Neefeschüler keine näheren Beziehungen einstellten, so mag der Grund wohl auch in der Kürze des Wiener Aufenthaltes und dem etwas scheuen Wesen des jungen Beethoven zu suchen sein.

Anfangs September 1787 befand sich Mozart mit der Gattin zum zweiten Male in Prag. Den Gasthof „bei den drei goldenen Löwen" vertauschte er bald für längere Zeit mit den Stuben auf der Bertramka, wo ihm die idyllische Lage des Gehöftes, die Behaglichkeit der Wohnräume, das anregende und lustige Treiben des Duschekkreises mehr zusagten. Hier vollendete er, was er in Wien von der neuen Opernpartitur noch nicht fertiggestellt hatte, und änderte ab, was ihm mit Rücksicht auf das Prager Theaterpersonal geboten erschien. Um diesen Prager Aufenthalt wurde

später ein blühender Kranz von Legenden und Anekdoten gewunden, die wohl auf der einen oder anderen tatsächlichen Begebenheit fußen mögen. Während des Kegelspiels soll Mozart, bis die Reihe ihn traf, Stücke der neuen Oper niedergeschrieben haben. Wenn er den Abend in einem Weinkeller im Tempelgäßchen der Altstadt zubrachte, habe er auf dem Nachhauseweg am frühen Morgen die Wirtsleute an der Karlsbrücke aufgeweckt, die dem „Gaste mit dem blauen Frack und den vergoldeten Knöpfen" rasch einen starken Kaffee kochen mußten. Um Frau Bondini zur realistischen Wiedergabe von Zerlinens Angstgeschrei zu bewegen, mag er während einer Theaterprobe die Sängerin plötzlich „so schnell und gewaltig" angefaßt haben, daß sie „ganz erschrocken aufschrie". Die Entstehung der Ouvertüre der neuen Oper wurde besonders phantasievoll ausgeschmückt, sie wird sich wohl so zugetragen haben, daß Mozart das Stück im Geiste bereits fertig hatte, aber erst kurz vor der Aufführung die letzten Takte zu Papier brachte.

Die Aufnahme Mozarts beim Prager Publikum war jetzt die gleiche wie anläßlich seines ersten Aufenthalts. Wiederum forderte die Prager Gesellschaft von ihm ihren Tribut. Die Prämonstratenser von Strahow bewunderten das freie Phantasieren des gefeierten Gastes auf der Orgel ihrer Ordenskirche. Mozart dirigierte den „Figaro", diesmal bei einer Galavorstellung zu Ehren der Anwesenheit des Prinzen Anton von Sachsen und seiner jungen Gattin Maria Theresia, einer Schwester des Kaisers Joseph. Besonders aber nahmen ihn jetzt die Gesangs- und Orchesterproben zu seiner neuen Oper in Anspruch. Auch Da Ponte traf aus Wien ein, um als Berater der Inszenierung mitzuhelfen. Wenn immer wieder Proben und Verschiebungen der ersten öffentlichen Aufführung nötig wurden, so lag das nicht allein an den Sängern, sondern vor allem auch an der Eigenart des neuen Werkes. Wohl schimpfte Mozart über die „Faulheit" des Sängerpersonals, aber er mag sich doch auch selbst bewußt geworden sein, daß er mit seiner Oper den Mitwirkenden neue Aufgaben gestellt hatte. Aus

diesen Erwägungen heraus richtete er wohl auch eines Tages auf einem Spaziergange an den angesehenen Prager Komponisten J. Bapt. Kucharcz die Frage, was dieser von der Musik der neuen Oper halte, ob sie wie der „Figaro“ gefallen werde, da sie von „einer anderen Gattung“ sei. Endlich am Montag den 29. Oktober 1787 ging Mozarts neue Oper auf dem Prager Nationaltheater zum ersten Male in Szene: „Don Giovanni ossia il Dissoluto punito.“

Wie das Textbuch von „Le nozze di Figaro“ fußte auch das des „Don Giovanni“ auf einer romanischen Vorlage. Das war kein bloßer Zufall. Mozart hatte eine Neigung zur romanischen Kultur, der er schon in der Salzburger Heimat, dann in Frankreich, Italien, Wien immer wieder nähergetreten war. Erst kürzlich, im Januar 1787, war Giuseppe Gazzanigas „Don Giovanni“ mit einem ungeahnten Erfolg über die Venezianer Opernbühne gegangen. Giovanni Bertati, der Rivale Goldonis und Chiaris, der Librettist von Traettas „Cavaliere errante“, hatte das Textbuch geschrieben. Dieses war Da Ponte schon bald zu Gesicht gekommen und mit dem ihm eigenen sicheren Instinkt erkannte er in ihm sofort eine brauchbare Vorlage für die neue Prager Oper. Mozart mochte um so eher der Wahl zustimmen, da er sich der alten Bühnenwirkung des Don Juan-Stoffes schon aus Molières „Dom Juan“, Glucks Don Juan-Ballett, den im Österreichischen viel gespielten Volksschauspielen vom steinernen Gast und neuerdings vielleicht auch aus den damals geradezu in Mode kommenden italienischen Don Giovanni-Opern bewußt war. Hier schien sich ihm wieder ein Opernbuch zu bieten, das hinsichtlich der Ideen, Gegensätze und agierenden Personen gerade ihn zur musikalischen Gestaltung und Entfaltung seiner Kräfte reizen konnte.

Bertatis Textbuch war die Bearbeitung eines Dramenstoffs, der an Grundfragen menschlichen Sehnens und Strebens rührt und mit dem Don Quixote- und Faustproblem in einem weltgeschichtlichen Zusammenhang steht. Seitdem der spanische Dichter aus der katholischen Vorstellungswelt heraus den „Burlador de

Seville“ auf die Bühne gestellt hatte, arbeiteten im 17. und 18. Jahrhundert die verschiedensten Rassen und Generationen an der künstlerischen Verkörperung dieses Symbols verlangenden Menschentums und drückten ihm je nach Land, Zeit und Weltauffassung charakteristische Züge auf. Dem tollkühnen Renaissancemenschen mit dem feurigen Blut des Südländers, der mit Frauenherzen ein frevelhaftes Spiel treibt, mit Absicht Sitte und Recht verhöhnt und nur vor den ewigen Mächten Schranken findet, zollte man scheue Bewunderung; in ihm lebte ein Stück jener Gewaltnaturen und Abenteurer, jener menschgewordenen Dämonen, deren Taten und Erfolge blendeten und die Phantasie erhitzten. Erst im 19. Jahrhundert erfolgte die Umdeutung des Verführers zum kämpfenden und leidenden Menschen. Auf dem Boden der spanischen, französischen und italienischen Don Juan-Stücke, aus den Keimen, Blut- und Säftemischungen der Burladordichtung, der commedia dell' arte, bei Molière und Goldoni erwuchs nun Bertatis Dichtung, mit einfachen, sicheren Strichen zu einem bühnenwirksamen Einakter gefügt, wie er damals in der farsa sentimentale der italienischen Opernbühne aufzublühen begann, nicht unbeeinflußt von der zeitgenössischen Opera buffa und der Venezianer Geschmacksrichtung. Hier Don Giovanni, dort der Comendatore, dann die von dem Grandseigneur umworbenen Frauen, Donna Anna, Donna Elvira, Donna Ximena und die leichtfertige, bäurische Maturina, ferner Don Giovannis beide Diener und Helfershelfer Pasquariello und Lanterna, Donna Annas mannhafter Bräutigam, der Duca Ottavio, und Maturinas verprügelter Verlobter Biagio. Im engsten Rahmen und mit stärkster dramatischer Schlagkraft jagen in dem einen Akte die tollen Vorgänge vorüber, im Mittelpunkte Don Giovanni, erfüllt von der unersättlichen Gier nach unbegrenztem Sinnengenuß, neben ihm sein sauberer Trabant Pasquariello, der das flotte Leben schmarotzerhaft mitgenießt, meist nur in Umrissen und Andeutungen die anderen Figuren, bis in kurzem Ablauf das Maß des Übeltäters voll ist, der steinerne Gast naht und die Höllengeister aufsteigen. Das Gewölk zerteilt sich, die Sonne scheint

wieder, die Überlebenden, die noch nicht wie Donna Anna die Klosterzelle aufgesucht oder wie Biagio die Flucht ergriffen haben, wagen sich wieder hervor und vereinigen sich zu einer lustigen Schlußversammlung. Komödie und Tragödie, Burleske und Gespensterspiel prallen aneinander, wir stehen an der Schwelle der von der Romantik berührten Opera buffa, der „Opera giocosa“. Die Italiener empfanden bei der Aufführung Lust und Grausen und begrüßten das Stück als „genere affatto nuovo“.

Als sich Da Ponte, „ein Fläschchen Tokayer zur Rechten, das Schreibzeug und eine Dose Tabak aus Sevilla zur Linken und ein schönes sechzehnjähriges Mädchen als Bedienung,“ an den Tisch setzte, um Bertatis Vorlage für die Prager Oper umzuarbeiten, mußte er bald bemerken, daß er hier in ganz anderer Weise als gegenüber der Dichtung Beaumarchais' einzugreifen und selbständig zu verfahren habe. Diese Notwendigkeit ergab sich schon daraus, daß der „Don Giovanni“ aus dem in Venedig gespielten, die damaligen italienischen Theaterverhältnisse parodierenden Einleitungs-„Capriccio“ herausgeschält werden mußte und den Abend allein beherrschen sollte, also auf mehrere Akte auszudehnen war. Inwieweit jetzt auch Mozart selbst wieder mithalf, läßt sich heute im einzelnen ebensowenig wie für den Figarotext nachweisen. Aber auch hier dürfen wir nach Mozarts früherem Verhalten in ähnlichen Fällen mit Recht wieder annehmen, daß er sich um die textlichen Angelegenheiten kümmerte und bei dem Aufbau der Szenen wie der Charakterentwicklung der Personen zum öfteren sein entscheidendes Wort in die Wagschale warf. Bei den drei männlichen Hauptpersonen, Don Giovanni, dem Komthur und dem Leporello, der Summe der beiden Diener Pasquariello und Lanterna, brauchte nur weitergeführt zu werden, was schon Bertati vorgezeichnet hatte. Ein gewandter, kenntnisreicher Theaterdichter wie Da Ponte konnte hier ohne besondere Anstrengungen die Personen auf größere Flächen übertragen, die angeschlagenen Motive ausnützen und die Handlung durch neue Züge aus dem italienischen Komödienschatz bereichern. Daß die drei Hauptfiguren diese Ver-

vollständigung und Erweiterung vertrugen und hierdurch noch an Eindringlichkeit gewannen, bedeutete für das neue Opernbuch einen nicht zu unterschätzenden Vorteil. Schon schwieriger war die Ausgestaltung des Don Ottavio. Sobald dieser Edelmann nicht die Episodenrolle des Einakters weiterspielen, sondern an den Ereignissen einen tätigen Anteil nehmen sollte, durfte seine edle Gesinnung und ritterliche Haltung als Beschützer und Rächer angetasteter Frauenehre sich nicht auf besonnene Zurückhaltung und tröstenden Zuspruch beschränken und die Sühnung von einer im Ritterkodex verpönten gerichtlichen Aburteilung des Verbrechers erwarten. Was in dem knappen Einakter Bertatis noch der Phantasie des Parketts überlassen werden konnte, mußte in der breiteren Neufassung deutlicher zur Darstellung gelangen, falls nicht die Figur der Gefahr ausgesetzt werden sollte, vollends zum entschlußlosen Schwächling und Zauderer und damit zu einem einer Donna Anna wenig würdigen Bräutigam herabzusinken. Durch das Versäumnis, Ottavios Aktivität, wenn auch nur zeitweise, in ein helleres Licht zu rücken, blieb diese Gestalt in der Anlage des venezianischen Einakters stecken und gewann nicht die für die Neufassung notwendigen lebensvolleren Züge, die sie über den konventionellen Zeittypus des empfindsamen Liebhabers hinauszuheben imstande gewesen wären. Noch größere Schwierigkeiten bereitete die Ausführung der weiteren Personen. Hier wurden aber mit glücklicher Hand unleugbare Schwächen der Vorlage beseitigt, teils Streichungen, teils Erweiterungen vorgenommen, die der Neufassung zum Nutzen gereichten. Die Schmach, die Don Giovanni auf Donna Elvira häuft, wird noch vermehrt, und die edle Donna zu einer Mondscheinpromenade mit dem in Hut und Mantel seines Herrn gesteckten Leporello erniedrigt. Das Bauernpaar Zerline und Masetto verliert seine venezianische Derbheit, wird mit der Haupthandlung stärker verknüpft und möglichst der burlesken Buffosphäre entzogen, die für Leporello aufgespart bleibt. Der wichtigste Fortschritt war aber die Ausscheidung der Donna Ximena und die Erweiterung Donna Annas zu einer Haupt-

figur. Donna Anna verschwindet jetzt nicht mehr nach der Eingangsszene für immer von der Bildfläche, neben der leidenschaftlichen Donna Elvira irrt nicht noch eine Donna Ximena umher, die sich in ähnlicher Lage wie jene befindet und keinen dramatischen Gewinn bedeutet hätte, sondern die eine Donna Anna nimmt jetzt an allen Phasen der Handlung bis zum Schlusse Anteil. Sie ist in ihrem jungfräulichen Ehrgefühl aufs tiefste verletzt und von der heiligen Kindespflicht durchdrungen, den alten Vater zu rächen, dessen Tod im Duell mit Don Giovanni ihr als ein feiger Mord erscheint. Sie wird zu einer der Titelfigur ebenbürtigen, ihr jedoch zugleich möglichst unähnlichen Hauptträgerin der Gegenhandlung. Ihr grauenhaftes Erlebnis beim nächtlichen Abenteuer mit dem ruchlosen Unbekannten verkündet sie nicht mehr sofort vor der Leiche des gefallenen Vaters, in diesen Augenblicken überwältigt sie der Schmerz, aber als sie später Zeugin des erregten Vorgangs zwischen Donna Elvira und Don Giovanni wird und dabei den Ritter schärfer ins Auge faßt, da steigt das Nachtbild plötzlich wieder vor ihrer Seele auf, sie erkennt in Don Giovanni den ruchlosen Unbekannten und erzählt Don Ottavio das Erlebte. Durch diese Verbindung der Erkennung Don Giovannis mit der Erzählung vom nächtlichen Überfall schuf die Neufassung einen geradezu genialen Höhepunkt des ersten Akts. So kühn die Neufassung bei der Figur der Donna Anna über die Vorlage hinausging und einzelne Szenen umänderte, das heitere Ende nach der Untergangsszene blieb bestehen, wohl nicht allein aus Rücksicht auf die bisherige Opera giocosa, die keinen tragischen Abschluß duldete, sondern vor allem im Hinblick auf die letzte Auswirkung der Grundidee.

Der Gefahr, welcher die Neufassung einer fremden Vorlage leicht dadurch ausgesetzt ist, daß beim raschen Hineinarbeiten neuer Teile nicht alle Fugen verkittet werden, vermochte der vielbeschäftigte Da Ponte beim „Don Giovanni" noch weniger zu entgehen als beim „Figaro". Auch hier blieben neben nicht ganz ausgeglichenen Charakterzeichnungen Motivstümpfe und

Unklarheiten bestehen, die späteren Zeiten reichlich Gelegenheit zu spitzfindigen Deutungen und psychologischen Erklärungen boten. Von solchen Schwächen abgesehen, bedeutete das neue Textbuch aber für Mozart einen seltenen Glückstreffer. Es war eine äußerst gewandte Umwandlung des fremden Produkts für die neuen Verhältnisse, wie sie Da Ponte in seinen anderen Arbeiten für die Wiener Opernmusiker nicht immer glückte. In einer oft meisterhaften, an Metastasio geschulten italienischen Sprache, die sich von Weitschweifigkeit und Überschwang gleichweit entfernt hielt, rollte es Probleme auf, die Mozart damals besonders nahe lagen und die auch die Zeitgenossen fesseln konnten; vom Anfang bis zum Ende des Spiels spannte es einen weiten Bogen, der die heterogensten Personen, Vorgänge und Stimmungen in sich schloß und vor allem der Phantasie des Musikers keine einschränkenden Grenzen zog. Gleich dem Figarobuch bog es von der herkömmlichen Buffa-Librettistik ab; gegenüber der venezianischen Opera giocosa nahm es verschiedentlich einen höheren Flug, der die Personen in allgemein menschliche Regionen führte. Mozart konnte mit diesem aktuellen Textbuche zufrieden sein: auch die inspirierteste Musik hätte ein mißlungenes oder nur notdürftig zusammengeflicktes Don Juan-Buch nicht retten können, aber freilich verlieh erst Mozarts Musik dem Werke jene Größe und Eigenart, die es seine Zeit siegreich überdauern ließen.

Mozart war sich bewußt, daß er im „Don Giovanni" (K. 527) den Weg, den er im „Figaro" eingeschlagen hatte, weitergehen müsse, daß er weder eine Buffa mit seriösem Einschlag, noch eine Seria mit Einschaltung von Buffoszenen zu schreiben habe, sondern eine Opera giocosa, die von ihm die Lösung neuer Aufgaben verlangte. Als reine Seria oder Buffa wären Stoff und Handlung auf der Bühne vielfach unerträglich geworden. Mozart hätte weder an eine Don Juan-Tragödie noch an eine Don Juan-Groteske Hand angelegt. Mit der Schwierigkeit der neuen Aufgaben steigerten sich seine Kräfte. In seinem Verhalten gegenüber der zeitgenössischen Opernproduktion befand sich Mozart auch im „Don

Giovanni" auf dem Boden des „Figaro". Auch jetzt sind in mannigfachen Stilelementen, formalen Gestaltungen und Ausdrucksmitteln die Nachwirkungen Christian Bachs, des Grétrykreises, der Italiener spürbar. Die zarten, verträumten und wehmütigen Töne Christian Bachs klingen in Melodien Don Ottavios nach und verschmelzen mit Majoschen Lyrismen, an zahlreichen Stellen sprießen Motive Sartis und Paesiellos auf. Aus der „Come un agnello"-Melodie in Sartis „Fra i due litiganti", die Mozart schon vor drei Jahren zum Variationenthema (K. 460) gewählt hatte:

wächst Don Giovannis sogenannte Champagnerarie heraus, vielleicht aus Paesiellos Duett zwischen Rosine und Bartolo der zweite Teil von Leporellos Registerarie. Paesiellos elegante Kavaliere färbten ab auf die Charakteristik Don Giovannis. Anregungen zur Bauernszene gab wohl Martins „Cosa rara". Aus ihr wie aus Sartis Oper sind in die Tafelmusik des zweiten Aktes Zitate eingeschaltet und diesen, wohl zum Ergötzen der Prager, die Anfangstakte von Figaros „non più andrai"-Arie angefügt. Die Eingangsszene mit dem Tode des Komthurs wie die Partie der Zerline lassen vermuten, daß Mozart auch bereits Gazzanigas Don Giovanni-Musik kennen gelernt hatte und sich ihr nicht ganz entziehen konnte. Aus diesen und auch aus anderen italienischen Quellen stammten Rhythmen, Intervallgänge, Orchesterfiguren, Arien- und Ensemblebildungen, während aus dem reicheren Orchesterapparat und den zahlreichen Ensembles wieder der Anschluß an die Wiener Oper ersichtlich wird. Einzelne Stellen wie etwa die Arie, mit der Zerline ihren von Don Giovanni verprügelten Bräutigam tröstet, weisen neben Paesielloschen Gängen Züge süddeutscher Liedmusik auf, an anderen wie in Donna Elviras „Ah fuggi il traditor" (8) werden die bei van Swieten betriebenen Händelstudien fühlbar. Über der Komthurmusik schwebt der Geist Glucks, der Idomeneo-Musiker greift hier zum tragischen Pathos,

zu der deklamatorischen Gesangsmelodie, den mystischen Posaunenklängen und Orakeltönen des französischen Musikdramas. Wo die Gesänge, namentlich in den leidenschaftlichen Arien Donna Elviras, direkt eine Wendung zur Seria nehmen, schlägt die neapolitanische Oper durch, ohne daß dabei immer deren Eindringlichkeit und Ausdruckskraft erreicht wird. In der Weichheit und der im Charakter weniger bestimmten Haltung der Melodien, in der Ausführung der Koloraturen nähern sie sich, wie schon Ottavios Bdur-Arie „Il mio tesoro" (22) ersehen läßt, dann mehr neuneapolitanischer Stilisierung. Dadurch ging diesen Abschnitten eine schärfere Profilierung verloren. Aber alle diese Einflüsse fielen wie im „Figaro" gegenüber dem, was Mozarts eigene Persönlichkeit jetzt leistete, kaum mehr stärker in die Wagschale. Sie mochten seine Einfälle und Vorstellungen gelegentlich befruchten oder, wo sie von Nachteil waren, auch einmal ein Hemmnis bilden, sie konnten jedoch die Gestalten und Bilder nicht mehr näher berühren, die Mozart vorschwebten und durch ihn ihre einzigartige Prägung erhielten. Ausgehend von der Buffa und Giocosa schuf Mozart mit seinen Figuren, Ensembles, Orchestersätzen und Kontrasten seine eigene Don Giovanni-Oper und stellte das von ihm geschaute Drama vor ein Publikum, dem gegenüber er sich mancher in Wien notwendigen Rücksichten enthoben glaubte.

Eine zweiteilige Ouvertüre französischen Stils setzt ein. Wir hören langgezogene Akkorde, Synkopen, punktierte Rhythmen, die Dmoll-Klänge der Geistererscheinung, die beim Untergang des Helden am Schlusse wieder aufsteigen. Die grauenerregende Wirkung, die diese Takte auf die Zeitgenossen ausübten, begann erst in einer späteren Zeit zu schwinden, die für solche Einleitungen andere, stärkere Ausdrucksmittel verwandte. Das sich anschließende Allegro sinfonischen Charakters zeigt schon in seinem thematischen Gehalt, den dynamischen und orchestralen Kontrasten die höheren Gesichtspunkte, die für Mozarts Don Giovanni-Ouvertüre gelten. Es handelt sich in ihr nicht um eine rein musikalisch fesselnde Giocosa-Sinfonie, sondern in einer gewissen Ähnlichkeit mit den

Ouvertüren der Gluckschen Reformopern um einen dramatisch abgestimmten Prolog, der den Hörer in das Gefühlsleben und in die Grundstimmung des kommenden Dramas im allgemeinen einführt und bereits die treibenden, aneinander stoßenden geistigen Kräfte der folgenden Handlung in Tätigkeit versetzt. Wenn die Ouvertüre gegen Ende abreißt und dann leise ausklingt, so wird mit dieser Überleitung die Verbindungslinie zur ersten Szene geschaffen.

Es ist Nacht. Wir erblicken Leporello, der für seinen Herrn Posten steht. Don Giovanni stürzt aus dem Palaste des Komthurs, verfolgt von Donna Anna. Der Komthur eilt herbei, es kommt zum Zweikampf, der Komthur erliegt dem Degen des fremden Eindringlings. Diese exponierenden Vorgänge, die der Handlung einen unheimlichen Auftakt geben, faßt Mozart gleich Gazzaniga zu einer knappen „Introduzione" zusammen, die, sobald das Terzett in Fluß kommt, auf die Hauptpersonen ein helleres Licht wirft. Don Giovanni, der über alle siegte und auch die Komthurstochter zu erringen hoffte, die Kontrastfigur des Leporello, der den Herrn spielen möchte, aber, sobald es ernst wird, von Angst und Furcht gepackt wird, Donna Anna, die den räuberischen Bedroher ihrer Ehre nicht unbestraft entschlüpfen lassen will, der Komthur, der die Sühnung des Frevels fordert und im Kampfe umkommt, — diese Gestalten überschreiten im Ensemble durch die musikalische Zeichnung schon einigermaßen den Gesichtskreis des Textbuches. Von den angstvoll geplapperten Gängen Leporellos sticht die Haltung der Giovannipartie ab, die wohl nicht bloß aus Rücksicht auf die Prager Verhältnisse, sondern nach dem Vorgang von Piccinnis „Roland" mit Absicht einem Bariton anvertraut ist; den erregten Passagen Donna Annas folgen die pathetischen Rezitative des Komthurs. Don Giovannis dämonische Todesdrohung in breiten Noten leitet den Zweikampf ein, seine übermütigen, weder von Mitleid noch von Hohn und Spott getragenen Melodien mischen sich in die stockenden Exklamationen, die das nahende Ende des Komthurs realistisch darstellen. Das Orchester schließt

sich den dramatischen Vorgängen an, malt mit auf- und niedersausenden Skalen das Kreuzen der Säbelklingen, staut sich bei Don Giovannis Todesstoß an einem verminderten Septakkord und stimmt nach dem Tode des Komthurs mit den Oboen und Flöten ein klagendes Schlußritornell an. Wohl mit Rücksicht auf die Giocosa halten sich diese Eingangsszenen bei allem Eingehen auf die Vorgänge noch von jener Wucht ferne, die ihnen etwa die Seria von der Art des „Idomeneo“ gegeben hätte.
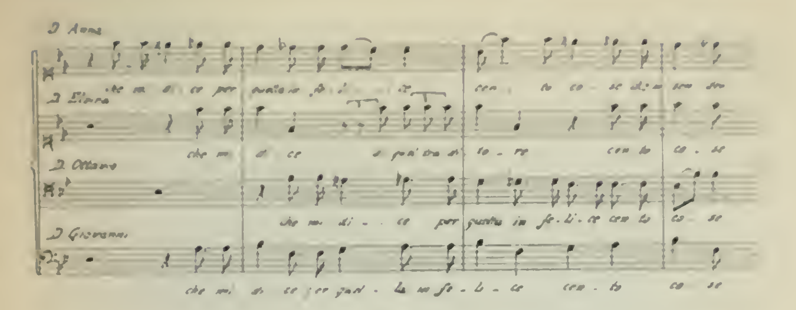
Wie in der Introduktion die Hauptpersonen innerhalb des Ensembles erscheinen, so ist auch in den beiden folgenden Szenen auf den Monolog verzichtet. Wir werden dadurch in die Lage versetzt, die unmittelbare Wirkung zu beobachten, welche die Gemütsbewegungen Donna Annas und Donna Elviras auf die ihnen Nahestehenden ausüben. Donna Annas Totenklage, in der Mozarts Schmerz um den Verlust des eigenen Vaters vernehmbar mitschwingt, ist zu einem großen Seelengemälde ausgestaltet, in dem die alle Stadien der Erregung durchlaufenden Accompagnato-Rezitative, die wechselnden Bilder der Arie von der wirren Vorstellung, den Mörder vor sich zu sehen, bis zu dem Klageruf „il padre mio dov' è“ die psychische Verfassung des unglücklichen Mädchens offenbaren. Zu dieser bis in den letzten Winkel ihres Wesens durchleuchteten Gestalt gesellt sich Don Ottavio, der mit der Verlobten klagt und weint, in weichen, herabgleitenden Septimengängen ihr Trost zuspricht und dann, von ihr mitgerissen, in den Racheschwur einstimmt. Das Orchester gibt den Untergrund, schafft innere Zusammenhänge und Andeutungen und läßt die Holzbläser schmerzvolle oder besänftigende Motive einstreuen. Wir befinden uns vollends in der Seria. — Der Tag bricht an. Die Szene stellt eine Straße dar. Mit Donna Elvira tritt die zweite der drei Frauen auf den Schauplatz, deren Geschick mit dem Don Giovannis verkettet ist. Nach der lebhaften Orchestereinleitung, in der nun auch die Klarinetten verwendet werden, beginnt Donna Elvira den leidenschaftlichen Gesang der zwischen Liebe und Haß schwankenden, verlassenen Geliebten. Sie ist von anderer Art als

Donna Anna, steht zu Don Giovanni in einem andern Verhältnis, aber ihre Gefühlsäußerungen erlangen, so sehr sie auch die Singstimme zu Intervallsprüngen und Koloraturen veranlassen, nicht recht die schärfere musikalische Linienführung, die der großen neapolitanischen Kunst in diesen Szenen eigen war. Erst im weiteren Verlauf gewinnt diese Gestalt musikalisch individuellere Züge. Don Giovanni und Leporello belauschen die verschleierte Dame aus Burgos, ohne sie gleich zu erkennen, und mit den Seitenbemerkungen, die beiden entschlüpfen, fallen in die Arie galante und spöttische Töne, die auch im Orchester Widerhall finden.

In eine andere, von tragischen Tönen freie Welt versetzt nun Leporellos Register-Arie. Don Giovanni hat sich entfernt, Leporello soll allein mit Donna Elvira fertig werden und hilft sich nun dadurch aus der Klemme, daß er der kaum zuhörenden Donna gleichsam zum Troste den ganzen Katalog der Liebschaften seines Herrn aufzählt. Er tut das in einer zweiteiligen Allegro-Andante-Arie im leichten, frivolen Buffostil, bald auf demselben Tone rezitierend oder auf Fermaten rastend, bald in raschen Gängen hin- und hereilend, ironisch und pathetisch, wobei das Orchester nach italienischer Gepflogenheit die Abenteuer des Fraueneroberers illustriert und mit witzigen Motiven und Figuren der Streicher, Flöten, Oboen und Fagotte seinen Scherz treibt. Diesem geschwätzigen Leporello rinnt Buffoblut in den Adern, aber er ist doch mehr als der belustigende Buffo, ist das zur Parodie gewordene Spiegelbild seines Herrn, ein mit seinen beschwingten Melodien eines Don Giovanni nicht unwürdiger Weggenosse, der zeigt, wie sich in diesem Kopfe die unersättliche Lebenslust des Herrn malt. Waren im „Figaro" die Ensembles für die Charakteristik von besonderer Bedeutung, da sie in der Intrigenhandlung die verschiedenen Personen zueinander in Beziehung brachten und dadurch deren Wesen enthüllten, so sind es jetzt, wo die eine Hauptfigur im Mittelpunkt steht und das besondere Interesse auf sich zieht, auch wieder die Arien. — Die Szene

wechselt. In der Nähe von Don Giovannis Landsitz wird eine Bauernhochzeit gefeiert. Nach einem fröhlichen Zwiegesang zwischen Solo- und Chorstimmen (5) kommt Don Giovanni hinzu, sein Auge fällt auf die Braut, er lädt die ganze Gesellschaft auf sein Schloß und befiehlt Leporello, den Bräutigam abzulenken. Widerwillig und nur aus Achtung vor dem adeligen Herrn fügt sich Masetto, läßt aber in seiner Arie (6) durchblicken, daß er die Situation durchschaut. Wenn ihm die Worte „faccia il nostro cavaliere ancora te“ nicht aus dem Sinne kommen wollen und ihn hartnäckig verfolgen, stattet Mozart auch ihn mit Zügen aus, die ihn über die Buffogroteske des plumpen, dummschlauen Bauern hinausheben. Da rumort in ihm zuweilen etwas von der inneren Auflehnung Figaros. Mit dem Chorstück der Bauern wurde auch diese Arie Masettos erst kurz vor der Aufführung aus dramaturgischen Gründen eingeschaltet, um einen Übergang zu der folgenden Szene zu schaffen, in der Zerline und Don Giovanni allein auf der Bühne zurückbleiben. Hier tritt nun innerhalb weniger Szenen die dritte Frauengestalt Don Giovanni gegenüber. Zerline kann der Werbung des vornehmen Ritters nicht widerstehen: sie vergißt den, dem sie von Herzen zugetan ist und Treue gelobt hatte, sie erliegt der Macht und dem Zauber des Verführers, der ihr ein Märchenland verheißt. „Là ci darem la mano“ („reich mir die Hand, mein Leben“). Wir sehen ein flatterhaftes, triebhaftes Geschöpf, das den Brautkranz im Haare trägt und sich am Hochzeitstage einem fremden Kavalier, der allerdings ein Don Giovanni ist, an den Hals wirft. Aber die moralischen Betrachtungen werden verdrängt, wenn die wundersam zarten, von bestrickendem Wohllaut erfüllten A dur-Töne des Duetts (7), die zu Mozarts schönsten lyrischen Eingebungen zählen, vorüberziehen. Ein italienischer Buffomusiker wäre hier vielleicht anders verfahren und hätte das Mädchen der Kategorie jener zugewiesen, die Leporellos Katalog aufzählt. Aber Mozart hebt seine Zerline auf eine andere Stufe, läßt sie an Don Giovannis von innerer Glut durchbebten Aufforderung sich entzünden

und breitet über das Mädchen so viel Liebreiz und Anmut, daß dem Frivolen der Situation das Verletzende genommen wird. Die Bauerndirne des ancien régime, aus der ebenso sinnliche Begehrlichkeit spricht wie der kluge Ehrgeiz, sich den Weg nach oben zu bahnen, wandelt sich zu einem von zarter Poesie umflossenen Wesen, das im Banne des Augenblicks keinen Widerstand mehr leisten kann. Ein in eine ähnlich verfängliche Situation eingestelltes Duett fand sich auch im „Figaro“ (16), aber die Musik zeigt deutlich, mit welcher Feinheit Mozart die psychologischen Unterschiede der beiden Szenen erkannt hat. Als Don Giovanni mit Zerline in den Pavillon schlüpfen will, verläßt ihn wiederum das Glück: es stellt sich ihnen Donna Elvira entgegen, die das Schicksal Zerlinens und, sobald sich Donna Anna und Don Ottavio nahen, auch das Donna Annas in die Hand nimmt, den beiden Frauen die Augen öffnet und an die Spitze des Gegenspiels tritt. In einer seltsamen, nur von den Streichern begleiteten, archaistisch gefärbten Arie (8) warnt sie Zerline; als sie vor Donna Anna und Don Ottavio dem „perfido“ die Larve vom Gesicht reißt, geht ihr Gesang in das reichbewegte Quartett (9) ein. Don Giovanni droht jetzt Gefahr; er sucht ihr zu entrinnen, indem er Elvira für wahnsinnig erklärt. Donna Elvira schleudert ihm die heftigsten Anklagen entgegen, Donna Anna und Don Ottavio schöpfen Verdacht. In dieser merkwürdigen Situation, die durch die Ahnungslosigkeit, mit der das Rächerpaar anfänglich in Don Giovanni einen Helfer seiner Sache sieht, und durch die heikle Lage, in die Don Giovanni gerät, nicht eines komischen Zuges entbehrt, entwickelt sich ein meisterhaftes Ensemble, das der Zwitterstimmung, den Beziehungen von Leidenschaftlichkeit, Unsicherheit und Anteilnahme, Verlegenheit und Skrupellosigkeit Rechnung trägt, die Einzelcharakteristik berücksichtigt und zu einem organischen Ganzen zusammenwächst. Schon Stellen wie die folgende mit den chromatischen Rückungen, wobei sich auf der einen Seite die Singstimmen Annas und Ottavios, auf der andern die Elviras und Don Giovannis bewegen:



zeigen, zu welcher Freiheit Mozarts Ensemblebehandlung gediehen war. Und es ist ein echt Mozartscher Zug, daß das Orchestermotiv des Mitleids, das in Don Giovannis Mund zur schneidenden Ironie wird, das Quartett in dieser Situation wie mit einem Schutzschild umspannt und dadurch der Auffassung eines auf das Gemütvolle verzichtenden Buffo-Ensemble entzieht. Don Giovanni geleitet Elvira, um sie zu beruhigen, Donna Anna ist wie vom Blitz getroffen, sie hat den wiedererkannt, der den Vater im Duell niederstach. Die Trompeten, die seit der Ouvertüre geschwiegen hatten, setzen ein: für die Buffa, die noch Absenker in das vorhergehende Quartett gesandt hatte, ist nun kein Raum mehr. Es beginnt Donna Annas Erzählung des nächtlichen Erlebnisses (10), nicht ein nach neapolitanischem Muster mit orchestralen Mitteln theatralisch ausgestattetes Accompagnato, wohl aber der hinsichtlich der „Modulation und Tonhöhe am meisten ausschweifende Satz" der Partitur, der in den einzelnen Phasen des Rezitativs die Spannung aufrecht erhält. Die mit diesem Accompagnato-Rezitativ verknüpfte Rache- und Klagearie soll jetzt nicht eine gesteigerte Wiederholung der früheren Schmerzensausbrüche herbeiführen; sie verwandelt sich unter den leisen Tremolos der Geigen und den schattenhaft huschenden Figuren der Bässe in eine Vision, die der Unglücklichen den Sieg verheißt. Und an diesen dramatischen Höhepunkt der unheildrohenden Donna Anna-Szene reiht sich nun im grellsten Gegensatz Don Giovannis sogenannte Champagnerarie (12).

Der Held, wie ihn Mozart als Hauptfigur seiner Oper sah, mußte als Träger eines positiven Wertes erscheinen. Nicht als der gewöhnliche, gemeine Wüstling, sondern als ein großes Sinnbild höchster, unbegrenzter Lebenslust. Die Leidenschaft sinnlicher Liebe entlädt sich in ihm mit der Unmittelbarkeit einer Naturmacht. Der Musiker war befähigt, das Wesen dieses Helden künstlerisch überzeugend nahe zu bringen. Wären Da Pontes Verse von Wein, Weib und Tanz noch unendlich schwungvoller gewesen, als sie es waren, sie hätten doch kaum eine blasse Vorstellung von dem vermitteln können, was Mozarts Musik hier hergab. Im Prestotempo und mit einem hinreißenden Schwung, von dem auch das Orchester von den Bässen bis zu den Flöten erfaßt wird, wirbelt die Arie vorüber, voll jauchzender Daseinsfreude, immer wieder das eine Hauptmotiv aufgreifend, ein Zeugnis, was unter Mozarts Händen aus Sartis Melodiezelle und den Mitteln der Buffa geworden war. Hier steht nicht der typische, ausgelassene Abenteurer der Buffa vor uns, der einige Stunden belustigt, und über den wir dann zur Tagesordnung übergehen, sondern der überlebensgroße, gigantische Don Giovanni, wie ihn schon der alte spanische Dichter erträumt hatte.

In Don Giovannis Garten lustwandeln die Gäste der Bauernhochzeit, in der Ferne erglänzen die Fenster des erleuchteten Schlosses. Zwischen Zerline und Masetto entspinnt sich eine Plänkelei. Aus der von den sanften Gängen eines obligaten Violoncells umspielten Arie (13) „Batti, batti bel Masetto“ spricht nicht Reue und Flehen einer Unbedachten um Vergebung: Mozarts Zerline umschmeichelt den Erzürnten mit leichten, das Volkstümliche streifenden Tönen liebenswürdiger Anmut und zuweilen fast überschwenglicher Zärtlichkeit. Und Masetto wird wieder einigermaßen besänftigt. Da dringen aus dem Schlosse Don Giovannis Befehle. Das große Finale setzt ein. Masetto verbirgt sich lauschend in der Laube. Don Giovanni fordert die Hochzeitsgesellschaft auf, in sein Schloß zu kommen; er erblickt Zerline und will sie in die Laube ziehen, stößt dort aber auf Masetto, wie

in der Versteckszene des „Figaro“ Graf Almaviva auf den Pagen. Er faßt sich und veranlaßt das Paar, ihm zum Feste zu folgen. Donna Anna, Don Ottavio und Donna Elvira erscheinen unerkannt in Maskenkleidern; Leporello lädt sie ein, am Feste teilzunehmen. Die Szene wechselt. Im glanzvollen Ballsaal herrscht festliches Treiben. Don Giovanni tändelt mit Zerline, Masettos Eifersucht wird erneut wach. Die drei Masken treten ein und werden willkommen geheißen. Die Ballmusik beginnt. Ottavio tanzt mit Anna Menuett, Don Giovanni mit Zerline den Kontretanz, Leporello mit Masetto den Teutschen. Jetzt dünkt Don Giovanni der Augenblick gekommen und er entführt Zerline. Leporello eilt ihnen nach, um den Herrn zu warnen. Da dringen aus dem Nebengemach Zerlines Hilfeschreie, die Musiker und die Hochzeitsgäste verlassen angstvoll den Saal, die drei Masken und Masetto suchen die Türe zu sprengen. Zerline stürzt heraus, nach ihr Don Giovanni, der den zitternden Leporello als angeblichen Schuldigen herbeischleppt und mit dem Degen bedroht. Don Giovanni stößt jedoch diesmal auf Ungläubige, die Masken fallen, Don Ottavio greift zur Pistole. Ein Gewitter zieht über das Schloß. In die Racherufe mischt sich das Dröhnen des Donners. Don Giovanni behält in der allgemeinen Verwirrung die Fassung und schlägt sich den Weg durch die Feinde. Dieses Finale enthält eine Fülle meisterhafter Züge. Im Duett zwischen Zerline und Masetto zieht durch Singstimmen und Orchester das schleichende Quintenmotiv. Ungemein zart, mit liebreizender Heimlichkeit ist die Szene zwischen Don Giovanni und Zerline behandelt. Als Masetto in der Laube entdeckt wird, wechselt mit einem Male die Tonart. Come da lontano-Klänge tragen die Töne der Tanzmusik in den Garten. Als die drei Masken auftreten, tauchen plötzlich die abgerissenen Triolenmotive auf, die schon in der Introduktion das Erscheinen des Komthurs angekündigt hatten, die drei Singstimmen vereinigen sich dann zu jenem feierlichen Gebet, das nur von den Holzbläsern und zwei Hörnern begleitet wird. Die tiefen Klarinettenregister kommen dabei zur Geltung. Hier greift eine

ernste Stimmung Platz, während in den übrigen Szenen mehr der Buffostil herrscht, der schon dadurch bedingt war, daß das Ballfest im Mittelpunkte des Finale steht. Im Allegro zu Beginn des Ballfestes geraten die fließenden, lustigen Figuren der Geigen ins Stocken, sobald der mißtrauische Masetto einfällt. Die Ballmusik bietet drei kleine Bühnenorchester auf, die neben der damals gangbaren Menuettmelodie gleichzeitig den Kontretanz und den Teutschen (Walzer) in verschiedenen Taktarten aufspielen. Wohl der günstige Stand der Prager Adelskapellen brachte Mozart auf den Gedanken, diese Musiker auch für seine neue Oper heranzuziehen und damit der Ballszene ein fesselndes instrumentales Quodlibet einzuverleiben. Das einem Wiener Sinfoniefinale ähnliche Schlußallegro, in dem Don Giovanni und Leporello den andern Personen feindlich gegenüberstehen und im Orchester der Gewittersturm tobt, läuft nach seinem wild großartigen Anstieg freilich in den üblichen glänzenden, diesmal allerdings nicht vom Chor, sondern von den Solisten gesungenen Buffoschluß aus, ohne näher auf die zugespitzte dramatische Situation einzugehen. Auch dieses Finale, das sich über sechs Szenen ausdehnt, ist ebensowenig wie das Figarofinale nach einem bestimmten Schema Logroscinos oder Piccinnis, sondern frei von innen heraus gestaltet und strebt in schöpferischer Mischung damaliger Finalebildungen nach Einheitlichkeit und höchster Steigerung.

Im ersten Akte war bereits dem Textbuch ein organischer Aufbau eigen. Im zweiten bewerkstelligt die Musik die Bindung der einzelnen, aneinander gereihten Situationen. Des Nachts treffen Herr und Diener in der Nähe von Donna Elviras Wohnsitz zusammen. Leporello will den Dienst quittieren. In dem kurzen, buffoartigen Duett (15) bewegen sich die beiden Singstimmen melodisch und rhythmisch auf derselben Linie. Don Giovanni stellt sich auf die Stufe des Dieners, um diesen zu beruhigen, zugleich aber wird durch das Angleichen der beiden Singstimmen vielleicht bereits die Möglichkeit angedeutet, daß beide ohne Mißlingen der Täuschung Kleider und Rollen vertauschen können. Geld und

gute Worte verfehlen nicht die Wirkung: Leporello zieht nicht nur seine Kündigung zurück, sondern findet sich auch gleich bereit, bei einem neuen Abenteuer mitzutun. Don Giovanni beabsichtigt, als Pseudo-Leporello Elviras Kammerzofe sich gefügig zu machen, und wechselt zu diesem Zwecke mit dem Diener Hut und Mantel. Jetzt steht Leporello einmal vor der Aufgabe, die er zu Beginn des ersten Akts herbeigewünscht hatte. Da erscheint Donna Elvira auf dem Balkon. Der italienische Buffomusiker hätte hier wohl die Gelegenheit zu stark komischen Wirkungen ausgenützt und die Elvira der Lächerlichkeit preisgegeben. Anders Mozart. Es entwickelt sich ein Terzett (16) von figaroartiger Ensemblebehandlung, das zu den Kostbarkeiten der Don Giovannipartitur gehört. Elviras zarte Sehnsuchtslaute, die schmeichelnden, ironischen Lockrufe des hinter dem Rücken des verkleideten Leporello versteckten Don Giovanni, die bei den Beteuerungen der Reue mit einem Ruck von E- nach C-dur modulieren, Elviras Betroffenheit und erregte Erwiderung, Don Giovannis fingierte Leidenschaftlichkeit, Leporellos Spott und unterdrücktes Gelächter, alle diese Äußerungen der Frau auf dem Balkon und der beiden im Schatten des Hauses harrenden Ritter sind musikalisch verknüpft und laufen aus in den Jubel der an der Wandlung des Geliebten zwar noch zweifelnden, aber doch zuversichtlich gestimmten Elvira, in den Don Giovannis übermütige Siegerfreude und Leporellos heimliches Mitgefühl hineinklingen. Trotz aller Erfahrungen erliegt Elvira wiederum Don Giovannis Werbungen. Das „Discendi, o gioja bella“, das den Anfang des Ständchens vorausnimmt, gilt bei Mozart nicht der einen, die aufs neue getäuscht werden soll: die sanft auf- und niederwogenden echten Herzenstöne, die hier bei Don Giovanni kaum am Platze gewesen wären, richten sich an das Weib überhaupt, dem er nicht in einer bestimmten romantischen Idealgestalt, sondern in den verschiedensten Variationen Aphroditens seine Huldigungen darbietet. Das Orchester mit Flöten, Klarinetten, Fagotten und zwei Hörnern in den Bläsern umspinnt das kunstvolle Gewebe der drei Singstimmen äußerst

subtil mit zarten Motiven und Figuren und verstärkt die traumhafte Sommernachtstimmung, die das Ganze erfüllt und von der gewöhnlichen Buffosphäre fern hält. Elvira erscheint an der Türe des Hauses. Der verkleidete Leporello muß die übernommene Rolle weiterführen. Wohl nicht ohne Absicht ist die nur in der Giocosa erträgliche, peinliche Szene, in welcher der verkleidete Leporello Treue schwören muß, als kurzes Secco-Rezitativ behandelt und wird dadurch rasch beendet, daß Don Giovanni durch einen vorgetäuschten Mordüberfall das Paar verscheucht. Nun hat Don Giovanni seine Absicht erreicht; er kann, ohne gestört zu werden, die Kammerzofe herauslocken. Die Canzonette „Deh, vieni alla finestra" (17), die er ihr darbringt, soll ihm den Weg ebnen. Die Mandolinenmelodie beginnt, die Saiteninstrumente geben pizzicato die Akkorde an, die süßen, sich in die Quarte hinaufschwingenden Töne der Lockung, die schon im vorhergehenden Terzett angeklungen waren, dringen leise in die nächtliche Stille und erweitern sich zu einem Ständchen intimster Art, das von zarter Poesie umflossen und von einem milden Feuer sinnlichen Verlangens durchglüht ist. Wie in den Opern Grétrys, Paesiellos und Martins begegnen wir hier einem Mandolinenständchen, aber ein Vergleich lehrt auch hier, wie weit sich Mozart in der Melodie- und Harmonieführung, in der selbständigen Fassung des Mandolinenparts von seinen ihm sicherlich bekannt gewordenen Vorgängern entfernt hat, und in welch hohem Grade es ihm gelungen ist, über diese hinaus ein neues, einem Don Giovanni angemessenes Serenadenstück zu schaffen, das bei allen Finessen einen volkstümlichen, einfachen Ausdruck wahrt. Die Canzonette ist zu Ende, da stört, wie früher bei der Werbung um Zerline, ein unerwarteter Zwischenfall den fein erwogenen Plan. Masetto schleicht mit bewaffneten Bauern herbei, um Don Giovanni totzuschlagen. Don Giovanni ahnt, was die schlauen Bauern mit ihm vorhaben; als Pseudo-Leporello erbietet er sich, getreulich mitzuhelfen. In einer Arie (18) gibt er ihnen Ratschläge und weiß es geschickt einzurichten, daß die Bauern schließlich Ma-

setto allein zurücklassen. Mit boshaftem Behagen kopiert er dabei im Buffoparlando den Diener, wie dieser zu einer ordentlichen Prügelei auffordert und zur Eile antreibt, verfällt auch, wie um Masettos Sorglosigkeit zu bestärken, in konventionelle musikalische Wendungen; sobald er aber den Don Giovanni beschreibt, im Mantel, mit der schneeweißen Feder am Hut, den Degen zur Seite, da kommt mit dem stolzen Ritterthema seine wahre Gestalt zum Vorschein. Und während dieser Erzählungen und Anweisungen führt das Orchester ähnlich wie im „Figaro“ mit kleinen Motiven einen selbständigen Satz durch, der gelegentlich auch auf die Situation, die Gesten der lauschenden Bauern anspielt. Don Giovanni und Masetto sind allein. Und nun kommt es zu einer alterprobten Buffoszene. Masetto empfängt als Lohn seiner Vertrauensseligkeit eine tüchtige Tracht Prügel. Vergnügt schlendert Don Giovanni von dannen, auf das jämmerliche Geschrei Masettos eilt Zerline, mit einem Laternchen in der Hand, zu Hilfe. Auf die Prügelszene folgt jetzt das Trostliedchen (19) „Vedrai, carino, che bel rimedio ti voglio dar“. Zerline ist aus der Trunkenheit des Augenblicks, die sie gegenüber Don Giovanni umfangen hatte, erwacht und denkt nur mehr an Masetto. Wiederum überfliegt Mozarts Musik durch ihre außerordentliche Grazie und Anmut die Lüsternheit des Textes, ohne einen leise mitschwingenden Unterton sinnlichen Begehrens zu unterdrücken. Mit der volkstümlichen, von der Tonika durch leichte Vorschlagsnoten zur Terz hinaufgetragenen und wieder zur Anfangsnote zurückkehrenden Mozartschen Lieblingswendung fängt das Liedchen an, im weiteren Verlauf einzelne Melodieteile wiederholend, bis dann bei dem schon bei Pergolese üblichen Malen des Herzklopfens die Stakkatoschläge der Holzbläser und die herabgleitenden, innigen Oktavengänge der Geigen auftreten und schließlich das Orchestertutti in einem Nachspiel von besonderer Wärme des Ausdrucks das Ganze zusammenfaßt. Die Bauernmädchen der Buffa hätten das Heilmittel der Liebe wohl anders besungen, allein Mozarts Zerline gehört nicht zur Gattung der italienischen Kammerkätzchen, wenn

sie auch mit diesen manchen schnippischen und leichtfertigen Ton teilt. Auf ihr Gemüt fällt jetzt durch die Musik ein volles Licht, und damit wird ihrer Charakteristik ein wesentlicher Mozartscher Zug einverleibt.

An diese Szenen vor Elviras Hause schließt sich eine Szenengruppe, welche während der gleichen Nacht in der dunklen Vorhalle von Donna Annas Palast sich abspielt. Elvira und der verkleidete Leporello haben sich verirrt, Fackelträger nahen, Leporello sucht sich aus dem Staube zu machen. Donna Anna und Don Ottavio treten auf; als sich Elvira und Leporello unerkannt durch die Pforte entfernen wollen, kreuzen Masetto und Zerline den Weg und drängen jene vorwärts in den Fackelschein. Jetzt scheint für den „Briccone" das letzte Stündlein geschlagen zu haben: zu aller Überraschung bittet aber Elvira, freilich vergeblich, für den Geliebten um Gnade. Schon will Ottavio ihn niederstechen, da faßt sich der Pseudo-Don Giovanni ein Herz und gibt sich als Leporello zu erkennen. Die musikalische Behandlung der ganzen Szenengruppe läßt die Vermutung aufsteigen, daß dieses ausgedehnte Ensemble (Sextett 20), das mit Ausnahme des Titelhelden sämtliche Personen auf die Bühne bringt, ursprünglich als Finale eines zweiten Aktes gedacht war, dem die weiteren Szenen als dritter Akt folgen sollten. Unter diesem Gesichtspunkt würden Eigentümlichkeiten des Sextetts eine Erklärung finden. Vier Abschnitte sind in der Musik bemerkbar. Zunächst Elviras von bangen Ahnungen erfüllte Elegie „Sola, in bujò loco", welche durch die ängstlichen, immer wieder durch Pausen unterbrochenen Töne des umhertappenden Leporello abgelöst wird. Dann Ottavios und Donna Annas der Trauer und dem Trost geweihte Zwiesprache, die nach der unerwarteten, mittels des übermäßigen Sextakkords bewirkten Modulation von B nach D dur durch den leisen, feierlichen Klang der plötzlich einsetzenden Trompeten mit einer geradezu „übernatürlichen Helle" durchleuchtet wird und bei Donna Annas Äußerungen der Todessehnsucht durch die fernen, schwachen Paukenschläge ein eigenartiges Kolorit erhält. Der dritte Ab-

schnitt von Elviras Suchen nach dem Geliebten und ihrer Fürbitte bis zu Leporellos Entlarvung ist stark chromatisch gefärbt. Die fallenden Sekunden, in denen sich Elviras Ausrufe bewegen, werden im Orchester zu anhaltenden, scharf abgerissenen Rhythmen, die dem ganzen Abschnitt ein charakteristisches Gepräge geben und nach Finalegewohnheit die einzelnen Vokalteile verbinden. Und zur Quinte absteigende chromatische Gänge von Flöte, Klarinette und Fagott suchen den kläglichen Ton des um Erbarmen flehenden Leporello zu verstärken. Den letzten Abschnitt bildet ein Allegro, das die sechs Personen zum gemeinsamen Ausdruck des unwilligen Erstaunens über Don Giovannis jüngste Tat vereint und in der ganzen Haltung, mit den weitausholenden Anfangsnoten der Singstimmen, der dominierenden Donna Anna-Partie sich dem Schlußallegro des ersten Finale nähert. In der Feinheit der Ausgestaltung und dem inneren Leben tritt das Sextett ähnlichen Stücken des „Figaro" zur Seite. Der Ernst und das Pathos, die selbst die komischen Situationen des von Seelenangst gepeinigten Leporello überdecken, fiel schon den Zeitgenossen auf. Um dieses Sextett und die kommende Kirchhofsszene nicht direkt aufeinanderstoßen zu lassen, sind lyrische Szenen eingeschaltet. Leporello bemüht sich, in einem verschmitzten, mit einem witzigen Kanon ausgestatteten Buffostück (21) sich zu rechtfertigen; Don Ottavio, der nun nicht mehr länger zögert, den Frevler dem Richter zu überliefern, bittet die Freunde, seiner Braut beizustehen und sie zu trösten. Seine Arie „Il mio tesoro" (22), die in den Eckteilen sordinierte Streicher verlangt, gehört in die Gattung jener weichen, von bestrickendem Wohllaut erfüllten Gesänge, wie sie Mozart schon seit längerem gerne seinen empfindsamen, den Zeittypus verklärenden Schwarmnaturen zuteilte.

Nach der Verwandlung erblicken wir wiederum eine Nachtszene. Mondschein fällt auf einen Kirchhof. Unter den Denksteinen erhebt sich die mächtige Reiterstatue des Komthurs. Don Giovanni setzt über die Mauer, auf ihn stößt Leporello, der sich vor seinen Verfolgern ebenfalls hierher flüchtet. Lachend und mit einer ge-

radezu zynischen Offenheit erzählt Don Giovanni sein jüngstes Erlebnis mit Leporellos Flamme, die den Verkleideten für Leporello gehalten, dann aber erkannt und mit Hilfe ihrer Leute versprengt habe. Da ertönen plötzlich geisterhafte Mahnrufe. Leporello erfaßt Grauen, er glaubt die Stimme eines Gespenstes vernommen zu haben. Don Giovannis verächtlicher Blick richtet sich auf das Standbild. Wie ein Menetekel fallen in die Secco-Rezitative die mysteriösen, an die Orakelverkündigung des „Idomeneo" erinnernden Klänge der Posaunen, die jetzt zum ersten Male in der ganzen Oper auftreten und sich mit den Oboen, Klarinetten, Fagotten und Bässen zu unheimlichen, feierlichen Akkorden vereinigen. Ein eisiger Hauch geht von ihnen aus, die Wendung der Handlung kündigt sich an. Wir ahnen, daß der Reigen zu Ende geht, daß sich eine Macht entgegenstellt, an der Don Giovannis Kräfte zerschellen müssen. Aus allen seinen Abenteuern und Liebesgängen ist Don Giovanni siegreich hervorgegangen, auch die Racheschwüre Elviras, Donna Annas und Ottavios konnten ihm nichts anhaben. Sobald er aber mit Übermut die Majestät des Todes beleidigt, stößt er an unüberwindbare Schranken und verfällt der Schuld. Noch wird aber der Schlußkampf nicht ausgefochten. Don Giovanni treibt die Verhöhnung des durch seine Hand im Duell Gefallenen noch weiter. Leporello muß vor dem Standbild die Einladung seines Herrn zum Gastmahl darbringen. Vor Schauer bleiben ihm die Worte im Halse stecken, der Degen seines Herrn zwingt ihn, fortzufahren. Als er die Bewegung der Statue, das Neigen des Kopfes zu sehen meint, kennt seine Angst keine Grenzen mehr. Der Herr muß jetzt selbst die Einladung übernehmen. Und Don Giovanni, der von Furcht nichts weiß, weil er an nichts glaubt, tut es mit verwegener Herausforderung; der steinerne Ritter gibt die Zusage. Leporello ist am Ende seiner Kraft und denkt an eilige Flucht. Don Giovanni ist zwar durch das Ereignis, das er nicht für möglich gehalten hatte, für einige Augenblicke bestürzt, befiehlt aber dann, ohne mit der Wimper zu zucken, das Gastmahl zu bereiten. Es ist ein

Stück höchster, an Shakespeare erinnernder Giocosa-Kunst, wenn im Duett dieser Einladungsszene (24) Leporellos schon im Sextett gehörte Septimensprünge gleichsam leitmotivartig immer wiederkehren, Flöten und Hörner das Nicken der Statue illustrieren, bei Don Giovannis Ansprache die Tonart nach C dur überspringt, die Sforzato geblasenen Horntöne die verhängnisvolle Antwort der Statue unterstreichen, Tremolos und Passagen der Streicher Don Giovannis Überraschung andeuten und die musikalische Behandlung des Ganzen jene mittlere Linie zwischen Seria und Buffa einhält, ohne die sie der Blasphemie oder Groteske zugesteuert wäre.

Wie zwischen dem Sextett und der Kirchhofszene wurde auch zwischen der Kirchhofszene und dem Finale mit der Einschiebung einer ursprünglich nicht beabsichtigten Arie ein Ruhepunkt geschaffen. Wir sehen Donna Anna mit Ottavio des Nachts bei einem Zwiegespräch. Sie bittet den Bräutigam, für den sie vielleicht mehr Freundschaft als Liebe hegt, um Aufschub des Ehebundes, bis sie die traurigen Tage überwunden und ihre Kindespflicht erfüllt habe, und wiederholt ihm mit zärtlichen Worten, daß sie ihn liebe. Ein kurzes Accompagnato-Rezitativ, das in den Geigen die folgende Melodie anklingen läßt, leitet die zweiteilige Arie (25) ein. Eine von zarter Melancholie durchzogene, echt Mozartsche Innigkeit der Empfindung, die sich auch auf die sanften Zwischenspiele der Bläser erstreckt, breitet sich über das erste Larghetto, während der zweite Allegro-Moderatoteil stellenweise mehr der Virtuosität der Sängerin Rechnung trägt.

Mit dem Gastmahl wird das zweite Finale eröffnet, das unter Ausnützung der mannigfachsten damaligen Finaletechniken nicht eine bunte, schaurige Szenenfolge, sondern ein gewaltiges Gemälde vorüberziehen läßt. Festliche Stimmung in Don Giovannis Schloß. Trompeten und Pauken. Don Giovanni sitzt an der Tafel, Leporello trägt auf. Wie bei den Gelagen der Prager Aristokraten spielt die Hauskapelle auf. Was sie bläst, sind — ein vielleicht auch boshafter, für den modernen Hörer kaum mehr verständlicher Scherz Mozarts — Melodien aus Martins „Cosa rara",

Sartis „Fra i due litiganti" und dem „Figaro", die fast jeder Prager kannte und auf der Straße nachpfiff. Die Tafelmusik bricht jäh ab, das Opernorchester setzt wieder ein — Elvira erscheint. In banger Ahnung des Geschicks, das sich erfüllen muß, naht sie, um Don Giovanni zur Umkehr zu bewegen; in unendlicher Liebe zu ihm sucht sie ihn vor dem Verderben zu retten. Aber Don Giovanni will und kann ihre Worte nicht verstehen. Er lädt sie als Kavalier zur Tafel und stimmt dann, nicht aus Hohn, sondern im Zwang seiner Natur, das Hohelied an auf den Sinn des Lebens, wie er ihn versteht. Die schärfsten Gegensätze prallen aneinander. Wie Elviras Mund die aus einfachen Intervallen gebauten, rührenden Töne der Mahnung und des Mitleids entquellen und bei Don Giovannis „Vivan le femmine" die überschäumende, dem glücklichen Augenblick geweihte Stimmung der Champagnerarie des ersten Akts durchbricht, zeigt Mozart auf der Höhe seiner Absichten. Hoffnungslos stürzt Elvira fort. Ihr erschütternder Aufschrei an der Türe, im Orchester ein verminderter Septimenakkord mit Synkopen der Geigen, ist der Vorbote der Katastrophe. Das Ungeheure steht unmittelbar bevor. Aber erst wird noch ein Intermezzo hereingeworfen. Als Leporello an die Türe tritt, weicht er entsetzt zurück. Atemlos und vor Angst fast seiner Sinne beraubt, schildert er den Anblick, der sich ihm geboten habe. Chromatische Sextengänge der Holzbläser und flüchtende Geigenfiguren umkreisen realistisch seine abgerissenen Worte, und gerade der Buffocharakter, der selbst in dieser Situation die Partie Leporellos nicht verläßt, erzielt eine Wirkung, welche die unheimliche Spannung noch erhöht. Die Türe dröhnt unter starken Schlägen. Don Giovanni nimmt den Leuchter zur Hand und öffnet selbst die Türe. Er taumelt zurück, der steinerne Ritter starrt ihm entgegen. Nach einer scharfen Dissonanz des vollen Orchesters brausen die Einleitungsklänge der Ouvertüre herein, die grandiose Erhabenheit der Musik hebt jetzt die Szene in eine tragische, übernatürliche Sphäre. Die Auseinandersetzung zwischen Don Giovanni und dem steinernen Ritter geht vor sich, bis die kalte Hand der stärkeren

Macht den letzten Streich führt. Den aus der neapolitanischen Kunst gewonnenen lapidaren Intervallsprüngen und feierlichen, rezitativischen Tonwiederholungen des Komthurs treten zur Seite die bewegten, heroischen Antworten des unbeugsamen Mannes, den zwar ein leichter Schauer, aber keine Spur von Reue oder Todesfurcht überkommt. Fast die Grenzen des Lächerlichen streifen dabei die eingestreuten Triolenketten des zähneklappernden Leporello. Das Orchester schwankt unaufhörlich zwischen Piano und Forte, zwischen voller Besetzung und den Abschnitten der Streicher und entfesselt in den Augenblicken der Entscheidung seine stärkste Sprechgewalt. Die punktierten und synkopierten Rhythmen steigern sich zu Tremolos, in diese fahren die aus der Duellszene des ersten Akts bekannten, sausenden Baßläufe. Das Tempo wächst vom Andante zum Più stretto und zum Allegro. Mit dem Anfang des Allegro verschwindet der steinerne Gast, Flammen schlagen aus dem Boden, die Erde erbebt, Stimmen eines unsichtbaren Chores werden vernehmbar. Don Giovanni schaut in der Fieberphantasie die Verfolger und geht unter. Es ist nicht ein schulmeisterliches Strafgericht, das Mozart in diesem einzigartigen Ensemble über den „Dissoluto" hereinbrechen läßt, sondern das Phänomen unaufhaltsamer Geschehnisse, das er mit einer fast religiösen Ehrfurcht und einer tragischen Ergriffenheit darbietet.

Mit Don Giovannis Untergang, den letzten grellen Ddur-Akkorden, ist jedoch die Oper noch nicht zu Ende. Wie Gazzaniga läßt auch Mozart seine Giocosa ohne Schatten schließen. Daher erscheinen jetzt Donna Elvira, Donna Anna und Ottavio, Zerline und Masetto wieder auf der Bildfläche, um den „perfido" der Gerechtigkeit zu überantworten. Sie erfahren durch Leporello den Hergang von Don Giovannis Ende, stellen nun Betrachtungen über ihre Zukunft an und vereinigen sich zu dem gemeinsamen Schlußgesang „Questo è il fin di chi fa mal". Aber Da Ponte und Mozart war es wohl nicht allein darum zu tun, die Hauptpersonen außer Don Giovanni zum Schlusse nochmals zu einem Finalsatz auf die Bühne zu bringen. Der Dämon ist entschwunden,

die Menschen konnten ihm nichts anhaben, ihnen bleibt nichts übrig, als über das Geschehene zu meditieren und sich dann ihren täglichen Beschäftigungen zuzuwenden. So steht dieser Schluß mit dem Drama in einem inneren Zusammenhang und bildet nicht lediglich ein äußerliches giocoses Anhängsel. Der leichte Buffoton kehrt wieder, die Seriastimmung der Untergangsszene wird aufgehoben, mit dem auf einem Fugenthema basierenden Rundgesang klingt die Oper aus.

Nach dem „Figaro" zeigte auch der „Don Giovanni" Mozarts vollste Schöpferkraft. In zahlreichen dramatischen und musikalischen Zügen, der überquellenden Melodienfülle, der Ensemble- und Orchestertechnik, der stilistischen Auffassung der Giocosa ist das neue Werk mit dem „Figaro" nahe verwandt. Auch hier beherrschen individuelle, mit dem reichsten Innenleben ausgestattete Charaktergestalten echt Mozartscher Prägung die Bühne. Sie waren entzeitlicht zu einem höheren Leben als dem des Tages, weil sich in ihnen widerspiegelte, was immer wahrhaft und menschlich war; und es verrät eine Kunst von ganz unerhörter Kraft, daß auch die in längst entschwundenen Zeiten wurzelnde, schon dem nächsten Jahrhundert in ihrer Ursprünglichkeit kaum mehr recht verständliche Ausnahmeerscheinung des Don Giovanni in diese Sphäre einging. Aber das neue Werk schlug gegenüber dem „Figaro" doch auch merklich andere Bahnen ein. War auch in ihm das Secco der realistische Vermittler des ungemein flüssig und lebendig sich abwickelnden Dialogs, so erlangte das Accompagnato eine ganz andere Bedeutung. Schon die Auffassung einzelner Szenen mußte Mozart veranlassen, zu diesen seit dem „Idomeneo" von ihm kaum mehr stärker gebrauchten dramatischen Mitteln zu greifen. Donna Annas seelische Erregungen beim Tode des Vaters und bei der Erzählung des nächtlichen Erlebnisses, die Auseinandersetzung zwischen Don Giovanni und dem steinernen Ritter werden in musikalisch großangelegten, dramatischen Accompagnati behandelt. Die der damaligen Giocosa nicht

fremden Visionen und Geistererscheinungen erfaßte Mozart mit der ganzen Kraft seines ethischen Empfindens und seines Willens zur Wahrheit. Die zeitgenössische Giocosa kam in ihnen, wo sie vorhanden waren, nicht über die theatralische Zauberkomödie hinaus. Mozart aber trug in sie einen subjektiven Zug zum Höheren, Töne des Erhabenen und Überirdischen, von denen weder Da Ponte noch die zeitgenössischen Buffokünstler etwas wußten. Nicht eine gruselige Buffoszene spielte sich bei Mozart am Schlusse des Stückes ab, sondern der Endkampf zwischen Leben und Tod in seiner ganzen furchtbaren Größe. Die künstlerische Darstellung dieser Geschehnisse offenbart einen Ernst und eine Tiefe, die sich auf eigene Erlebnisse und Seelenstimmungen gegründet haben mußten. Einer Don Giovanni-Gestalt, wie sie in Mozarts Oper ihre Auferstehung feierte, hätte ein Künstler nicht die Seele einhauchen können, der diesem Typus verständnislos gegenübergestanden und der Leidenschaft zu keinen Zeiten erlegen wäre. Aber ebenso erlebt war die Todesstimmung. Einzelne Abschnitte der Komthurmusik klingen wie ein Nachruf an den Vater und die Freunde, die ihm vor kurzem entrissen worden waren. Und wenn im D moll-Teil des Finale der steinerne Ritter als der unerbittliche Schuldeinforderer unerwartet an Don Giovanni herantritt, da war es wohl der eigene Todesgedanke, der ihn schreckensvoll erfüllte und ihm die Feder führte.

Mochten auch manche Einzelheiten, wie etwa die Fassung einzelner Arien oder die sparsame Chorverwendung durch die lokalen Verhältnisse der Prager Opernbühne bedingt sein, der eigenartige Gesamtcharakter des Werkes, wie er Mozarts Vorstellungen entsprach, wurde hierdurch doch kaum wesentlich beeinflußt. Mozart schrieb eine Giocosa voll wundersamer Melodien, die weder den Helden dem Boden entzog, in dem er wurzelte, noch die Welt des Überirdischen des Schimmers des Wunderbaren entkleidete. Für das Ewig-Menschliche, die Sehnsüchte und Irrungen des menschlichen Lebens fand er wie im „Figaro“ den befreienden Humor, die leichte Ironie des Komödiendichters; die Geheimnisse des Jen-

seits enthüllte er mit dem Ernste des Tragikers. Die beiden hier verschärften Gegensätze vermochte er künstlerisch zu verbinden. In seiner echt deutschen Geistesrichtung des Vertiefens und bis auf den Grund Sehens schuf er eine Giocosa, die sich in dieser Hinsicht von der zeitgenössischen Gattung völlig trennte und daher in Italien auch später nicht das Bürgerrecht erwerben konnte. Ende 1797 schrieb Goethe an Schiller: „Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie neulich im Don Juan auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben, dafür steht aber auch dieses Stück ganz isoliert und durch Mozarts Tod ist alle Aussicht auf etwas ähnliches vereitelt." In der Tat, das Werk steht innerhalb seiner Gattung isoliert und ist, wie auch Hermann Kretzschmar mit Recht gesagt hat, trotz zahlreicher Versuche in den verschiedensten Spielarten und Stilen später nicht mehr annähernd erreicht worden. Don Giovanni und der Komthur wurden die unverblaßten Ahnen zahlreicher Bühnengestalten der folgenden Zeiten.

Die Aufnahme des „Don Giovanni" beim Prager Publikum war eine glänzende. „Als Mozart an dem Klavier im Orchester erschien, empfing ihn das ganze bis zum Erdrücken volle Theater mit einem allgemeinen Beifallklatschen." Und diese gehobene Stimmung des Publikums hielt bis zum Ende der Oper an. Der begeisterte Referent der „Prager Oberpostamtszeitung" berichtete am 3. November: „Kenner und Tonsetzer sagen, daß zu Prag ihresgleichen noch nicht aufgeführt worden." Der „bildschöne", auch schauspielerisch gewandte zweiundzwanzigjährige Luigi Bassi sang die Titelrolle, Teresa Saporiti, die später viel gerühmte, die Donna Anna, Bondinis Gattin die Zerline, Giuseppe Lolli den Komthur und zugleich den Masetto. Nach der Prager Uraufführung gelangte das Werk während der nächsten drei Jahre in Wien, Leipzig, Mainz, Mannheim, Bonn, Hamburg, Frankfurt und Berlin meist mit deutscher Textübertragung zur Wiedergabe. Auch kritische Stimmen wurden hierbei laut, die im „Don Giovanni" zwar nicht das „Außerordentliche, Grille, Laune, Stolz", aber das „unnachahmlich Große, das Herz" vermißten, oder für

die beleidigte Sittlichkeit eine Lanze brachen. Aber erst nach Mozarts Tod errang der „Don Giovanni" allmählich auf den deutschen Opernbühnen einen dauernden Platz.

Die Wiener Aufführung des „Don Giovanni" vom 7. Mai 1788 darf ein besonderes Interesse beanspruchen. Mitte November 1787 war Mozart von Prag abgefahren. „Man wendet hier", hatte er kurz vorher an Gottfried von Jacquin geschrieben, „alles mögliche an, um mich zu bereden, ein paar Monate noch hier zu bleiben und noch eine Oper zu schreiben — ich kann aber diesen Antrag, so schmeichelhaft er immer ist, nicht annehmen." Offenbar waren es finanzielle Gründe, die ihm einen weiteren oder ständigen Aufenthalt in Prag verboten. In Wien trat nun einer der in Mozarts Leben so seltenen Fälle ein, daß die kaiserliche Regierung zur Besserung seiner äußeren Lebenslage einen entscheidenden Schritt unternahm. Unterm 7. Dezember 1787 ernannte Joseph II. Mozart zum k. k. Kammermusiker (k. k. Kammercompositor) mit einem jährlichen Gehalt von 800 Gulden. Fünf Monate später ging nun nach Salieris „Axur" der „Don Giovanni" in der Wiener italienischen Oper zum ersten Male in Szene. Caterina Cavalieri, die erste Constanze der „Entführung", hatte die Elvira übernommen, Francesco Benucci, der erste Figaro, den Leporello, Francesco Albertarelli den Don Giovanni und Mozarts Jugendgeliebte und Schwägerin Luise Lange die Donna Anna. Der Erfolg war nicht durchschlagend. „La musique de Mozart", schrieb der Kaiser am 16. Mai an den Grafen Rosenberg, „est bien trop difficile pour le chant." Die Oper erlebte bis Ende 1788 zwar noch vierzehn Wiederholungen, verschwand dann aber auf Jahre vom Wiener Spielplan. Die Ursache des geringen Erfolgs war wohl teils der damaligen Geschmacksrichtung des Wiener Publikums, teils aber auch der Umarbeitung zuzuschreiben, der Mozart jetzt unter äußerem Zwang den „Don Giovanni" unterzog. Einmal mußten Sängerwünsche befriedigt werden. Wie seinerzeit die Entführungsarie „Martern aller Arten" erhielt die Cavalieri jetzt die weniger charakteristische Arie „Mi tradi quell' alma

ingrata" (23). Die neue, mit Chromatismen, freien Kadenzen und koloristischen Feinheiten ausgestattete Arie Ottavios (11) bildete ein Seitenstück zu „Il mio tesoro". Ferner wurde den Wienern zuliebe das Buffoelement durch die Einfügung eines burlesken Duetts zwischen Zerline und Masetto (Anh. 2) verstärkt. Endlich fiel das Schlußsextett, und die Oper endete mit dem Untergang Don Giovannis und dem entsetzten Aufschrei der herbeigeeilten anderen Personen, also mit hochpathetischen D dur-Klängen und dramatischen Akzenten, wie sie in den Tragödien der damals auch in Wien Fuß fassenden Gluckisten die Höhepunkte begleiteten. Durch diese Einschiebsel und Änderungen erlitt einerseits der dramatische Verlauf Schaden, andererseits wurde der Giocosa-Stil der Urfassung nicht unwesentlich beeinträchtigt. Die Existenz dieser Wiener Bearbeitung des „Don Giovanni" hat in späteren Zeiten viel zu Mißverständnissen und zur Verdrängung der Urfassung beigetragen.

24. Die großen Instrumentalwerke der Jahre 1786—1789

In dem Zeitraum vom Mai 1786, also seit der Figaroaufführung, bis zum Antritt der Berliner Reise zu Anfang April 1789 entstanden neben dem „Don Giovanni" noch zahlreiche andere Werke. Abgesehen von jenen Stücken, die ohne stärkeren inneren Drang für den Unterricht oder zum Erwerb geschrieben wurden, ist ein Teil von entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung und bildet wichtige Vorstufen später zur Reife gelangter musikalischer Kunstgattungen; ein anderer aber steht auf der Höhe des „Figaro" und „Don Giovanni" und zeigt, daß Mozarts Schaffen damals Höchstleistungen auch außerhalb der Oper zeitigte.

Der Strauß von Sololiedern mit Klavierbegleitung (K. 517, 518, 519, 520, 523, 524, 529, 530, 531, 552), den Mozart in diesen Jahren der Wiener Hausmusik darbot, war der reichhaltigste seiner gesamten Liedproduktion. Gottfried von Jacquin mag ihn hierzu veranlaßt haben, vor allem aber wohl auch der Wille, in den Kreis der nationalen Wiener Lyriker zu treten, die damals der Überhandnahme „wälscher und französischer Gesänge, die man in den meisten Häusern am Klavier findet", zu steuern suchten. Gemeinsam mit den damaligen Wiener Liederkomponisten legte auch er seinen neuen Liedern Gedichte von Hagedorn, Hölty, Jacobi, Klamer Schmidt zugrunde und benutzte wiederum die weitverbreiteten Blumenlesen und Almanache, die ihm der Zufall in die Hände spielte. Zu Hagedorns „Die Alte" kam er wie früher zu Goethes „Veilchen" durch Steffans Liedersammlung; zum patriotischen Lied gaben politische Vorfälle den Anstoß. Vielleicht von dem eigenen Jugenderlebnis mit Luise wurde das „Lied der Trennung" berührt. Noch deutlicher als früher traten jetzt, schon angesichts der größeren Zahl niedergeschriebener verschiedenartiger Lieder, die mannigfachen musikalischen Anregungen zutage, unter denen Mozart gleich den meisten

der damaligen Wiener Liederkomponisten an die stilistische Gestaltung seiner Sololieder am Klavier heranging. Gleich Joseph Haydn bewahrte auch Mozart dem Wiener deutschen Sololied den Reichtum der Formen und Ausdrucksweisen. Zu den französischen Airs und Couplets, den italienischen Arien und Kanzonetten laufen ebenso Fäden wie zum deutschen Singspiel und zur Wiener Volksmusik. Strophische Lieder wechseln mit durchkomponierten, fröhliche und persiflierende mit ernsteren und empfindsamen, geschlossene mit freieren und rezitativisch dramatischen. Jedoch auch in diesen Liedern spüren wir den Meister des „Figaro" und „Don Giovanni", wie er durch die ihm eigene Fähigkeit des Veredelns und Verinnerlichens dem Wiener Sololied ein höheres Gesichtsfeld eröffnete. Mit ihnen hat er die Bestrebungen der damaligen Wiener Liedbewegung zu einem Höhepunkt geführt und von ihr die Gefahr lokaler Vereinsamung abgewendet. Nach dem „Veilchen" beschritt er mit Stücken wie der durch ihre echt deutsche Liedstimmung fesselnden „Abendempfindung" (K. 523) eine Bahn, welche in die Zukunft zu Schubert wies.

Die außerhalb des „Figaro" und „Don Giovanni" geschriebenen italienischen Arien dieser Jahre (K. 505, 512, 513, 528, 538, 541) waren wiederum Geschenke an befreundete Künstler, für Nancy Storace, Frau Lange und Frau Duschek in Prag, für den Freund Gottfried von Jacquin, den Bassisten Fischer und den Wiener Don Giovannidarsteller Albertarelli. Die Verse stammten wiederum aus verschiedenen Operntexten, auch von Metastasio. Unter den Arienformen treffen wir das von Mozart damals gerne benutzte zweiteilige Gesangsrondo. Die dramatischen Situationen, in welche die einzelnen Texte gehören, sind berücksichtigt, und nur in dem Stücke der Schwägerin (K. 538) die gesangtechnischen Elemente stark in den Vordergrund gestellt. In Melodieführungen und Orchesterstellen, der inneren Schwungkraft einzelner Arien wird erkennbar, daß sie in der Zeit der „Figaro"- und „Don Giovanni"-Arbeit entstanden, in Albertarellis Ariette (K. 541) taucht bereits das volkstümliche Schlußthema des ersten Satzes der letzten C dur-

Sinfonie auf. Durch Mozarts persönliche Mitwirkung beim Storace-Konzert war der Einfall hervorgerufen, der Arie (K. 505) ein obligates Klavier beizufügen. Besonders treten jetzt, namentlich in der Duschek-Arie (K. 528), auch harmonische Züge, sequenzenartige chromatische Rückungen zutage, die wohl weniger Intonationsaufgaben für die Sänger darstellen, als vielmehr bis in die letzte C dur-Sinfonie hinein Mozarts Schreibweise dieser Zeit eigen sind.

An mehrstimmigen Gesängen zeitigten diese Schaffensjahre Mozarts eine dreistimmige Kanzonette (K. 549), die im Charakter und der Bassetthörnerbegleitung mit ähnlichen Stücken der früheren Jahre (K 436/39) verwandt ist, ferner eine Reihe drei- und vierstimmiger Kanons (K. 553/62) ernsten und komischen Inhalts. Diese sind mit gleichen Stücken der früheren Jahre wiederum Beiträge zur geselligen Unterhaltung, wie sie damals beliebt waren und auch von den beiden Haydn geliefert wurden, und fußen, wo sie in österreichischer Mundart zum derben Kraftausdruck greifen, auf der Urwüchsigkeit der Salzburger Heimat. Es steckt in diesen lustigen Kanons auch musikalisch ein übermütiger Humor. Mozarts Ausgelassenheit, die vor stärkeren musikalischen Scherzen nicht zurückschreckt, kommt auch in einer viersätzigen, damals ebenfalls der Fidelität gewidmeten Suite für Streicher und zwei Hörner „Ein musikalischer Spaß" (K. 522) zum Vorschein, welcher die herumziehenden Wiener Serenadenmusiker verspottet und mit den Geschmacklosigkeiten und Untugenden schlechter Hornisten und Primgeiger ein Spiel treibt. Von der Feinheit des Humors und der Satire im „Figaro" ist kaum etwas spürbar; mit einem wahren Behagen, aber auch einer fließenden Leichtigkeit werden die musikalischen Witze drastisch und ohne eine sonderlich andere Überlegung als die einer ausgelassenen Unterhaltung aufgetischt.

Gelegenheitskompositionen, an denen die weitesten Schichten der Wiener Bevölkerung sich verlustierten, schuf Mozart in jenen Jahren in seiner für Orchester geschriebenen Tanzmusik, die alle

Arten von Tänzen, Menuetts, Contretänze und „Teutsche" umfaßte, (K. 534, 535, 535a, 536, 567, 568, 571). Sobald die k. k. Redoutensäle ihre Pforten öffneten, hielt es die Wiener nicht mehr länger in ihrer Häuslichkeit. Dort, wo nach dem Wunsche des Kaisers der Kastengeist verstummen sollte, tanzte die Noblesse wie der Friseur und das Stubenmädel. Gleich anderen Wiener Musikern oblag auch dem „Kammercompositor" Mozart die Aufgabe, für diese Bälle neue Gebrauchsmusik zu liefern. Der leidenschaftliche Tänzer, der er selbst war, trug in ihr dem Wiener Geschmack Rechnung. Er wußte, daß zwischen tanzartiger Musik in Oper und Konzert und der zum allgemeinen Tanzen geeigneten Musik unterschieden werden mußte. Mit seinen geschmeidigen Prager „Teutschen" von 1787 (K. 509) können es nicht immer diese Tänze recht aufnehmen, jedoch in melodischen Einzelheiten, aparten harmonischen Wendungen und instrumentalen Finessen verleugnen auch sie nicht ganz die Hand des Meisters. Aber wenn auch Mozarts Tanzmusik gegenüber der Haydns etwas abfällt, so hat doch auch sie mit beigetragen, den Boden zur späteren Blüte und künstlerischen Höhe der Wiener Tanzmusik zu bereiten.

Einem Auftrag mit viel höheren Zielen verdankten damals Mozarts Bearbeitungen Händelscher Oratorien ihre Entstehung. Der Kreis van Swietens, in dem Mozart zahlreiche nachhaltige Anregungen empfangen hatte, bot die Veranlassung, Händels „Acis und Galathea" und „Messias" für praktische Zwecke einzurichten (K. 566, 572). J. A. Hillers Berliner Massenaufführung des „Messias" von 1786 wird den Wiener Händelverehrern nicht unbekannt geblieben sein und einen weiteren Anstoß für ihre Propaganda gegeben haben. Auch sie gingen weniger von der Auffassung einer völlig schlackenreinen Darbietung der Originalpartituren aus, als vielmehr von dem Bestreben, dem für ältere Musik empfänglichen Publikum Händels Werke im modernen Gewand näherzubringen. Dabei fehlten freilich auch nicht Eingriffe in das Gefüge und den Aufbau der Werke. Mozarts Bearbeitungen erstreckten sich nun hauptsächlich auf eine neue instrumentale Fassung,

während andere Änderungen van Swieten zuzuschreiben sein dürften. Der neue Bläserchor mit den Klarinetten, wohl in erster Linie der Ersatz für die damals in Wien außerhalb der Kirchen fehlende Orgel, zieht in das Händelorchester ein und gab ihm ein modernes Kolorit, das den charakteristischen Klang des Händelorchesters mit den obligaten Stimmen und den begleitenden Akkordinstrumenten verdrängte. Aber es war nicht ein beliebiger, geschäftskundiger Instrumentator, der diese Arbeit besorgte, sondern ein Künstler, der bei allen modernen, subjektiven Übermalungen doch den Geist der Originale erkannte. Mozart hat die junge Händelbewegung durch seine Mitarbeit stark gefördert. Eine spätere Zeit ist berechtigter Weise zu andern, aus der Aufführungspraxis der Zeit Händels geschöpften Bearbeitungsgrundsätzen gelangt.

Mozarts Klaviermusik ist in diesen Jahren mit einigen Rondos (K. 485, 494, 511), Sonaten (K. 533, 540, 545, 570), Variationen (K. 500) und vierhändigen Stücken (K. 497, 501, 521) vertreten, und auch auf dem Gebiete des Klavierkonzerts und der Klavier-Violinsonate entstanden vereinzelt neue Werke (K. 503, 537, 526, 547). Die drei Rondos, von denen das erste noch in die Monate der Figaroarbeit fällt, wechseln stilistisch zwischen dem Klavierrondo Philipp Emanuel Bachscher Richtung und dem Sonatenschlußrondo, wie es Mozart bereits in den vorhergehenden Jahren verwandt hatte. Diese Schwankungen in der Rondoanlage beobachten wir auch in Mozarts übriger Instrumentalmusik dieser Zeit. Das dritte Klavierrondo in A moll, ein drängendes, chromatisches Stück auserlesener Kunst, zeigt den Typus des modernen Konzertrondos und zählt zu den größten Leistungen in dieser Gattung überhaupt. Nach der klavieristischen Seite wird der Einfluß von Clementis Klaviermusik spürbar, die auch auf die Sonaten, die Konzerte und die Ensemblewerke jener Zeit abfärbte. Einen Begriff von Mozarts damaliger Sonatenkunst geben weniger die wohl für den Unterricht geschriebenen dreisätzigen Sonaten in C und B, von denen die erstere „für Anfänger“ sogar direkt

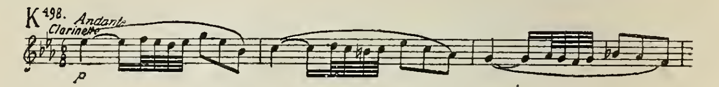
wieder an Eckard und Christian Bach anknüpft und bis in unsere Zeit ein Lieblingsstück der klavierspielenden Jugend geblieben ist, als vielmehr die Sonatenfragmente (K. 533, 540) mit ihren polyphonen Zügen, den ungewöhnlichen harmonischen und rastlos modulierenden Bildungen, den unerwarteten, nicht lediglich durch die Gegensätzlichkeit bedingten Stimmungsumschlägen. Waren diese Sonaten und Sonatensätze weitere Glieder einer längeren Reihe von Solowerken für Klavier, so bedeuteten die vierhändigen Sonaten und Variationen nach den spärlichen früheren Versuchen die ersten und letzten größeren Leistungen Mozarts in dieser Gattung. Wie seine Beschäftigung mit dem accompagnierten Klavierstück reichte auch die mit dem vierhändigen Klavierspiel bis in seine frühe Jugend zurück. Aber während er in seiner Wiener Zeit bereits Werke für zwei Klaviere wie die C moll-Fuge geschrieben hatte, wandte er dem vierhändigen Klavierstück erst jetzt, wohl auf äußere Anregung, ein stärkeres Interesse zu. Unter der Einwirkung Christian Bachs und Clementis hatte das vierhändige Klavierstück seit den achtziger Jahren einen weiteren Kreis von Freunden gewonnen und auch in Österreich durch Joseph Haydn, Franz Duschek und namentlich Kozeluch Fuß gefaßt. Clementi hatte in seinen vierhändigen Sonaten Burneys Ausnützung der Klangmöglichkeiten und Christian Bachs Individualisierung der beiden Spieler vereinigt und diesen neuen vierhändigen Pianofortesatz wohl auf seinen Konzertreisen auch nach Wien getragen. Mit ihm schuf nun Mozart seine umfangreichen, dreisätzigen Sonaten für vier Hände in F und C, von denen sich die erstere im Ausdruck und in Ausdrucksmitteln auf dem Boden der zweihändigen Sonatenfragmente dieser Zeit bewegen. Wie im Sololiede wurde Mozart auch in der vierhändigen Klaviermusik der Wegbereiter Schuberts.

In den beiden Klavierkonzerten dieser Zeit, von denen das zweite später als „Krönungskonzert“ bezeichnet wurde, gibt sich wieder jene Fülle von Melodien, Einfällen und kunstvollen Verarbeitungen kund, die wir schon in Mozarts Klavierkonzerten
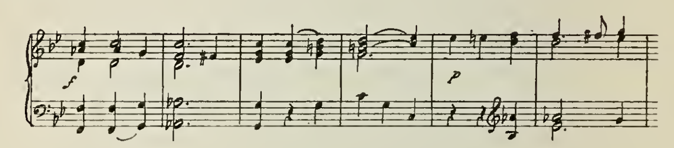
der vorhergehenden Jahre finden. Übertreffen sie auch nicht ihre Vorläufer ähnlichen Charakters, ja kommen sie sogar einzelnen früheren Hauptwerken dieser Art nicht immer ganz gleich, so waren sie doch glanzvolle Leistungen, die Mozarts öffentliches Auftreten fördern konnten. Dies gilt auch von den beiden Violinsonaten, Mozarts letzten Arbeiten dieser Gattung.

Nach dem Salzburger Versuche vor Antritt der Mannheimer Reise entstanden jetzt nicht weniger als sechs dreisätzige Klaviertrios (K. 496, 498, 502, 542, 548, 564), denen sich in der Folgezeit keine weiteren mehr anschlossen. Sie waren bestimmt für die Kammermusik im eigenen Hause und befreundeter Familien und vereinigten Klavier, Geige und Cello zum Ensemble. Nur das Esdur-Trio (K. 498) macht eine Ausnahme, indem es nach Mannheimer und Wiener Vorbildern an Stelle von Geige und Cello eine Klarinette und Bratsche setzte. Das letzte Gdur-Trio (K. 564) war eine um die beiden Streicherstimmen erweiterte Klaviersonate, und auch das erste Gdur-Trio (K. 496) dürfte unter ähnlichen Umständen seine endgültige Fassung erhalten haben. Dieses Verfahren wie die Rollenverteilung im Ensemble werfen ein Schlaglicht auf Mozarts Stellung zum modernen Klaviertrio. Wenn teilweise das Klavier übergeordnet wird und das Cello noch wie in der Continuozeit den Baß mitspielt, daneben gegenüber dem obligaten Klavier die beiden übrigen Stimmen aber doch auch Selbständigkeit erlangen, sehen wir Mozart in der Reihe der deutschen Triomusiker jener Zeit, die einem Ausgleich in der verschiedenartigen Ensemblebehandlung zustrebten. Zu Joseph Haydns Klaviertrios der achtziger Jahre gesellten sich die umfangreicheren Mozarts. Mancherlei Züge teilen sie mit dem zeitgenössischen Klaviertrio; im Klaviersatz, auch in der Thematik wird der Einfluß Clementis bemerkbar. Sie bringen Sätze, die im Ausdrucksgehalt und in den Stimmungen Mozarts stärkere innere Anteilnahme verraten und über die unterhaltsame, divertimentoartige Gesellschaftsmusik hinausragen. Dahin gehört neben Abschnitten wie z. B. dem eigenartigen Amoll-Mittelteil des zweiten

Satzes im vierten Edur-Stück namentlich das Klarinetten-Trio, das im beginnenden Andante wieder Mozarts wundersame, von einem zarten melancholischen Unterton begleitete Kantabilität ausströmt:



während in dem folgenden mit Chromatismen geradezu gespickten Menuettsatz die alte Tanzform von einem unheimlichen Ernst erfüllt ist:



Von diesen Klaviertrios laufen Verbindungslinien zu Beethovens Klavierensemblewerken.

Zu den Klaviertrios kommen noch Mozarts beide einzigen Klavierquartette (K. 478, 493). Das erste ist kurz vor dem „Figaro", das zweite direkt nachher geschrieben. In dem gegenseitigen Verhältnis von Klavier und Streichern herrschen hier im allgemeinen die Grundsätze von Mozarts letzten Klavier-Violinsonaten und Klaviertrios; in der Gestaltung und im Gesamtton macht sich jedoch ein höherer Zug bemerkbar, der dem zeitgenössischen Klavierquartett nicht geläufig war und schon damals den Wiener Musikfreunden auffiel. Wir treffen Sätze, die über das modische, galante Ensemblespiel weit hinausgehen und sich dem modernen Klavierquartettstil nähern. Wie Mozart diesen beiden Klavierquartetten vielleicht aus äußeren Gründen keine weiteren folgen ließ, so waren wohl auch die Wiener Verhältnisse die Ursache, daß diese Jahre nur ein einziges Streichquartett (K. 499) hervorbrachten. Dieses neue, viersätzige Streichquartett in Ddur weicht stilistisch von seinen Vorgängern nicht wesentlich ab, meidet jedoch die „starken Gewürze", die in jenen den Unwillen der zeit-

genössischen Kritik hervorgerufen hatten. Töne süddeutscher Divertimentomusik geben dem Ganzen einen mehr lichten Charakter; die Feinheit quartettistischer Arbeit, die Art, mit der die beiden Ecksätze aus einfachsten Motiven aufgebaut werden, harmonische, rhythmische und kontrapunktische Finessen zeigen, daß Mozarts Entwicklung als Quartettmusiker mit dem Jahre 1785 nicht zum Stillstand gekommen war. Neben diesen Trios und Quartetten erregen in diesen Jahren von Mozarts Schaffen noch zwei viersätzige Streichquintette (K. 515, 516) besondere Aufmerksamkeit, einmal wegen ihrer künstlerischen Vollendung und dann wegen ihrer Beziehungen zu Mozarts sinfonischen Hauptwerken. Schon früher hatte Mozart seine Sympathie gerade für das Saitenquintett bekundet. Nach der Rückkehr von der Prager Reise legte er jetzt auch in den beiden Quintetten nieder, was ihm diese Jahre an eigenem inneren Erleben und an künstlerischer Meisterschaft gegeben hatten. Das C dur-Quintett und das G moll-Quintett bilden Gegensätze, wie sie auch die G moll-Sinfonie und die letzte C dur-Sinfonie des nächsten Jahres bestimmten, als deren direkte Vorläufer diese beiden Quintette angesehen werden dürften. Alle die harmonischen, rhythmischen und dynamischen Mittel, sich immer wieder durchsetzende, schneidende, chromatische Gänge, jäh in die None springende, zuckende und bohrende Motive, plötzliche Akzente und scharfe Schläge werden im G moll-Quintett zu leidenschaftlich erregten, aber verhaltenen Klagen aufgeboten, die bis in den Menuettsatz hineindringen und auf die Sternenpoesie des Adagio einen Schatten werfen. Und auch im Schlußsatz wird mit Absicht erst nach einer längeren Adagio-Einleitung die G moll-Stimmung verlassen. Der Boden, auf dem Werke wie dieses G moll-Quintett erwuchsen, war bei Mozart dann bereitet, wenn mit den dämonischen Aufwallungen seines Wesens schmerzliche persönliche Erlebnisse, wie insbesondere die Verkennung seiner Künstlerschaft in Wien, zusammenstießen.

Mit der Suitenmusik, zu der Mozart früher während der Salzburger Jahre zahlreiche Werke beigesteuert hatte, stehen im

Zusammenhang eine viersätzige, wohl für mehrfache Streicherbesetzung gedachte „kleine Nachtmusik“ (K. 525) sowie ein sechssätziges, für Streichtrio geschriebenes „Divertimento“ (K. 563). Bringt die stellenweise von echt Mozartschem Charme erfüllte Nachtmusik gleich der Anfängerklaviersonate (K. 545) einen Nachklang einer früheren Schaffensperiode Mozarts, so ist das Streichtrio, mit dem Mozart eine ihm schon seit der frühesten Jugend aus dem Elternhause bekannte Gattung aufnahm, im Charakter und in der Ausführung einzelner Teile ein in der Nähe der letzten C dur-Sinfonie entstandenes Meisterwerk, das mit der Gattung des Divertimento zwar noch die größere Satzzahl teilt, im übrigen aber sich auf der Höhe der Quartette und Quintette bewegt.

Die großen instrumentalen Hauptarbeiten dieser Jahre waren die 4 Sinfonien (K. 504, 543, 550, 551), die, wie andere Werke jener Zeit verraten, Mozart wohl schon länger innerlich beschäftigten. Die erste wurde kurz vor der ersten Prager Reise zu Papier gebracht, die drei anderen wurden in der kurzen Spanne von einigen Monaten im Sommer 1788 niedergeschrieben.

Als Mozart vor der ersten Prager Reise die D dur-Sinfonie fertigstellte, waren seit Vollendung seiner letzten Linzer C dur-Sinfonie drei Jahre verstrichen. Eine Reihe hervorragender Meisterwerke, unter ihnen die großen Klavierkonzerte und „Figaros Hochzeit“, war inzwischen ans Tageslicht gelangt. Mozart stand auf der Höhe seines Schaffens. Auch auf dem Gebiete der Sinfonie erhebt er sich jetzt mit einem Schlage zu einer Größe. Weder Grundriß, noch Gliederung und Aufbau der Haydnschen Sinfonie werden auch jetzt irgendwie ernstlich erschüttert, vielmehr teilweise wieder stärker gewahrt, aber in der Geistesrichtung, in dem Ringen nach subjektivem Ausdruck für tiefer erregte Seelenstimmungen vermochte er jetzt der Sinfonie den Stempel seiner zur Vollendung herangereiften künstlerischen Persönlichkeit aufzudrücken. Schon in der längeren Adagio-Einleitung, der Melodik und Motiventwicklung der D dur-Sinfonie ist wiederum der Zusammenhang mit der zeitgenössischen Wiener Sinfonie, mit Joseph Haydn fühlbar.

Die Anregungen im Hause van Swietens fanden ebenso wie das Studium von Sinfonien Michael Haydns in der reichen kontrapunktischen Arbeit einen Niederschlag. Neben Anklängen an den „Figaro" kündigt sich in dem torelliartigen Allegrothema des ersten Satzes bereits das Fugato der Zauberflöten-Ouvertüre an. Eigentümlich ist, wie schon früheren Sinfonien Mozarts, das Verweilen der Durchführung bei Nebenmotiven aus Seitengruppen, ferner auch die Beschränkung auf die italienische Dreisätzigkeit durch Ausschaltung des Wiener Menuetts. Die drei Sätze streben einer höheren Einheit zu und entfernen sich in dem Maße von der zeitgenössischen Wiener Gesellschaftssinfonie, in dem sie sich Mozarts damaliger sinfonischer Vorstellungswelt nähern. Sie schweben zwischen Hell und Dunkel, Dur und Moll, Forte und Piano, ohne ihr innerstes Leben immer vollends zu enthüllen. Dem fein disziplinierten Figaro-Orchester obliegt die Darstellung. Bei allen Beziehungen zur Wiener Sinfonie, zu Joseph Haydn, stehen wir da einer sinfonischen Kunst gegenüber, die in ihrer ganzen geistigen Struktur von der Phantasiewelt und der Schöpferkraft des reifen Meisters getragen ist. Aus den Motiveinfällen gestaltet sich jetzt ein feingeäderter instrumentaler Organismus, der Mozarts sinfonisches Fühlen und Denken in voller Reinheit offenbart. Mozarts sinfonischer Meisterstil, den schon einzelne seiner Klavierkonzerte und Kammermusikwerke dieser Zeit spüren ließen, tritt in Erscheinung und erschließt in den drei folgenden Sinfonien das Kostbarste, was Mozart als Sinfoniker zu geben vermochte.

Nach der Ddur-Sinfonie ruhte Mozarts sinfonisches Schaffen wiederum längere Zeit. Eineinhalb Jahre später und dreiviertel Jahre nach dem „Don Giovanni" wurden aber die drei viersätzigen Sinfonien in Esdur, Gmoll und Cdur in einem Zuge niedergeschrieben. Der ersten hat man später den verfehlten Beinamen „Schwanengesang" gegeben, die letzte wohl wegen ihres kraftbewegten, hoheitsvollen Charakters als „Jupitersinfonie" etikettiert. Die Gmoll-Sinfonie charakterisierte Robert Schumann als „griechisch schwebende Grazie" und gab damit die Auffassung

einer Zeit wieder, welche die Mozartsche Kunst bereits gründlich mißverstand. In mancherlei Hinsicht sind diese drei Werke stilistisch mit einander verwandt und lassen in ihrem Untergrund den Konnex mit persönlichen Erlebnissen erkennen. Von der „sorglosern und freieren" Stimmung, die in Mozart nach dem Umzug in den Alsergrund gegenüber den Ausläufern des Wiener Waldes eingekehrt war, wurde die Esdur-Sinfonie berührt, von den „oft so schwarzen Gedanken", die ihn dann schon bald wieder häufig heimsuchten, die Gmoll-Sinfonie überschattet. Und nach der Gmoll-Sinfonie verrät die letzte in Cdur Mozarts Kraft, sich als Künstler der Fesseln zu entledigen, die ihn an die Niederungen des menschlichen Daseins banden, und sich von jener errungenen Ruhe und Heiterkeit tragen zu lassen, die über die Bitternisse und Enttäuschungen des Lebens hinausheben. Bis in die Sinfonie in Cdur zeigen sich schon etwa in den einleitenden Sinfonietakten noch Spuren von Mozarts früherem Instrumentalstil. Wie in der Ddur-Sinfonie schlägt auch in diesen Sinfonien der Lokalton der Wiener Sinfonie durch und erlangt die Sinfoniekunst der beiden Haydn Bedeutung. Joseph Haydnsche Melodiebildungen kommen in den beiden ersten Sätzen der Esdur-Sinfonie zum Vorschein, sein Suitengeist und musikalischer Scherenschnitt in den beiden anderen mit dem Klarinettentrio des Menuetts und dem bunten Bilderbogen des Finale. Volkstümliche Motive sind auch in die Sinfonie in Cdur eingestreut. Die Durchführungen der Gmoll-Sinfonie werden nach Haydnscher Methode von den Hauptthemen bestritten und rücken diesmal nicht Nebenmotive in den Vordergrund. Und wenn im Schlußsatz der Sinfonie in Cdur die Fugenstellen, die kanonischen Nachahmungen und Engführungen erscheinen, die Tripelfuge aufmarschiert und Joseph Haydns phantastische Durchführungswelt zugunsten kontrapunktischer Arbeit aufgegeben wird, so dürfte hierfür ebenso wie für Dittersdorfs Cdur-Sinfonie von 1787 das Urbild in Sinfonien Michael Haydns zu suchen sein. Das Entscheidende ist aber nicht so sehr die Beziehung dieser Sinfonien zur zeitgenössischen Sinfonie, sondern

vielmehr die Art, wie sie zu geistiger Selbständigkeit gelangen, zu Einheiten verschmelzen, wie ihnen Mozarts Kantabilität, die Züge intimen Gemütslebens, die eigentümlich Mozartsche Gestaltung der Sätze, harmonische, rhythmische und instrumentale Besonderheiten, die immer wieder aufgeworfenen und bewältigten kontrapunktischen Probleme das charakteristische Gepräge geben. Von den Skalenmotiven zu Anfang der Es dur-Sinfonie bis zu dem imposanten Themenblock des letzten Sinfoniefinale flutet der Strom echt Mozartscher Sinfonik. Mozarts sinfonischer Wille ringt sich hier zu seinen vollendetsten Leistungen durch und rollt Seelengemälde von einer Tiefe und Größe auf, die der bisherigen Wiener Sinfonie fremd waren. In der Sinfonie in C dur hob Mozart die deutsche Gesellschaftssinfonie in eine geradezu ideale Sphäre und verlieh ihr ein höheres Leben; in der G moll-Sinfonie, die den Zeitgenossen „schauerlich" erschien, schuf er ein großes, ganz subjektives instrumentales Erlebniswerk, das in die Zukunft wies und dessen Richtung später Beethoven einschlug. In diesen Sinfonien Mozarts offenbart sich ein Parallelismus verschiedenartiger Instrumentalstile, wie er sich schon in seinen Klavierkonzerten, Quartetten und Quintetten kundgetan hatte.

Diese Sinfonien waren Mozarts letzte große Instrumentalwerke. Sie stehen an der Schwelle einer neuen musikalischen Zeit und beeinflußten die zeitgenössische und spätere Sinfonieproduktion.

25. Kunstreisen – Not und Elend – Cosi fan tutte (1789/1790)

Da Fürst Karl Lichnowsky im Frühjahr 1789 eine Reise nach Berlin plante, bot sich Mozart die günstige Gelegenheit, mit seinem treuen Schüler den Wagen zu teilen und so ohne unerschwingliche Ausgaben an den preußischen Hof zu kommen. Bei Mozart mochte die geheime Hoffnung mitsprechen, durch diese Kunstreise und besondere künstlerische Aufträge seinen bedrängten finanziellen Verhältnissen etwas aufzuhelfen. Die Gattin blieb diesmal zu Hause; Freunde schossen die nötigen Reisegulden vor, und am 8. April bestiegen die beiden Reisenden den Wagen, der sie über Prag zunächst nach Dresden brachte. Am 23. April verließen sie Leipzig und fuhren nach Berlin. Anfang Mai traten sie den Rückweg an und machten wieder in Leipzig Station. Nun kehrte Mozart nochmals allein nach Berlin zurück, wo er vom 19. bis 28. Mai blieb. Anfang Juni war er wieder in Wien.

Der Erfolg der Reise entsprach nach der finanziellen Seite nicht Mozarts Erwartungen. Der sächsische Kurfürst spendete eine Dose mit 100 Dukaten, der preußische König 100 Friedrichsdor. Mozart schrieb von Berlin der Gattin am 23. Mai: „Du mußt dich bey meiner Rückkunft schon mehr auf mich freuen als auf das Gelde." Aber in künstlerischer Hinsicht verlief die Reise nicht ergebnislos und legte von dem Ansehen Zeugnis ab, in dem Mozart damals auch außerhalb von Wien und Prag stand. In Prag traf er Franz Duschek, dessen Frau Josepha in Dresden. Mit Guardasoni, dem Nachfolger Bondinis, schloß er einen neuen Opernvertrag ab, der aber nicht zur Ausführung kam, da die Verhältnisse den Leiter des Prager Theaters nach Warschau riefen. In Dresden verkehrte er mit dem Opernkapellmeister Johann Gottlieb Naumann, dem Komponisten der „Cora", und Leopold Neumann, dem er sich schon durch dessen tatkräftige Förderung der nationalen Opernbühne innerlich verbunden fühlte. Durch Neumann gelangte



Mozart im Jahre 1788

Wachsrelief von Leonhard Posch (Mozartmuseum)



Mozart im Jahre 1789
Silberstiftzeichnung von Doris Stock
Musikbibliothek C. F. Peters, Leipzig

er in das Haus des Oberkonsistorialrats Christian Gottfried Körner, das einen geistigen Mittelpunkt der Stadt bildete. Hier entstand das feine, von Doris Stock gezeichnete Silberstiftporträt Mozarts. Zu einer Art musikalischen Wettstreites gab Mozarts Begegnung mit dem Erfurter Klavieristen und Orgelspieler Johann Wilhelm Häßler Veranlassung, der damals durch sein „unaussprechlich gefühlvolles Spiel" und den „festen Anschlag" auf dem Klavier die Dresdner Gesellschaft in „Erstaunen setzte". Aber ebensowenig wie eine Vorstellung in der Hofoper und eine Messe Naumanns in der Hofkirche fand Häßlers Spiel vor Mozart Gnade. Wie er der Gattin in etwas gereizter Stimmung die Oper als „wahrhaft elend" und die Messe als „sehr mittelmäßig" bezeichnete, bemängelte er an Häßler, daß dieser auf der Orgel eine Fuge „nicht ordentlich" ausführen könne und auf dem Pianoforte den Durchschnitt nicht überrage. In „vielen herrschaftlichen und Privathäusern" erntete Mozart durch seine „ganz unaussprechliche Fertigkeit auf dem Klavier und Pianoforte grenzenlosen Beifall". Am 14. April wurde ihm die Ehre zuteil, in einer Hofakademie vor dem Kurfürsten Friedrich August sein D dur-Konzert (K. 537) vortragen zu dürfen. Die Dresdener Musikfreunde wußten schon, daß sie in dem Wiener Gaste einen „berühmten Consetzer" beherbergten, aber der Opernauftrag blieb aus, den Mozart in einer Residenz, in der neben der neapolitanischen Kunst damals auch die deutschen Opernbestrebungen durchzudringen begannen, wohl glaubte erhoffen zu dürfen. In Leipzig lenkte der Mitarbeiter des van Swietenschen Kreises seine Schritte natürlich auch zu den Thomanern. In dem 74jährigen Kantor Johann Friedrich Doles trat ihm noch ein lebender Schüler Johann Sebastian Bachs gegenüber, der zwar das ihm anvertraute Erbe in Treue gegen den Meister zu verwalten sich bestrebte, aber doch auch schon von dem nach Bachs Tode in der Leipziger Musik Platz greifenden galanten Zeitgeist erfaßt war. Immerhin dürfte Mozart hier Bachsche Motetten gehört haben. Während des zweiten Leipziger Aufenthalts veranstaltete er unter Mitwirkung von

Frau Duschek ein Konzert mit eigenen Werken, das einen „glänzenden Beifall“, aber eine „desto magerere Einnahme“ erzielte.

Von dem Berliner Aufenthalt mochte sich Mozart wohl besonders viel versprechen. Vor einigen Jahren war Friedrich Wilhelm II. zur Regierung gelangt, eine leicht erregbare Natur, den Rosenkreuzern wie den Mätressen ergeben, ohne Selbständigkeit und Willenskraft, aber persönlich leutselig und gutmütig. Unter ihm nahm das Berliner Musikleben einen neuen Aufschwung. Der König selbst war als Schüler von Jean Pierre Duport ein gewandter Cellist. In Oper und Konzert kam frisches Leben. Neben der italienischen und französischen Oper wurde auch die deutsche Nationalbühne unterstützt. Die Hofkonzerte gelangten zu besonderem Ansehen. Johann Friedrich Reichardt und Duport leiteten die Musikaufführungen. Als Mozart das erste Mal in dem „teuren Orte“ Potsdam eintraf, befand sich Reichardt bereits bei Goethe in Weimar. Mozart mußte sich daher mit dem nicht leicht zu behandelnden Duport in Verbindung setzen. Mit den neuen, klavieristisch dankbaren Variationen über ein Menuett Duports (K. 573) suchte er wohl den einflußreichen Mann günstig zu stimmen. Aber erst während des längeren zweiten Berliner Aufenthalts scheint er engere Fühlung mit dem preußischen Hofe gewonnen zu haben. Am 19. Mai wurde „auf lautes Begehren“ die „Entführung aus dem Serail“ aufgeführt, eine Woche später wurde Mozart zu einem Hofkonzert der Königin befohlen. Auch eine Anregung erging an ihn, für den König sechs Quartette und für die Prinzessin sechs „leichte“ Klaviersonaten zu schreiben. Mozarts Hoffnungen scheinen jedoch viel weiter gegangen zu sein. In einem Berliner Briefe an die Gattin heißt es: „Du mußt schon mit mir mit diesem zufrieden sein, daß ich so glücklich bin, beim Könige in Gnaden zu stehen; was ich dir da geschrieben habe, bleibt unter uns.“

Als Mozart wieder nach Wien zurückgekehrt war, stieg seine wirtschaftliche Not aufs höchste und nahm äußerst bedenkliche Formen an. Die kaiserliche Besoldung und der Ertrag der Unter-

richtsstunden reichten nicht mehr aus. Die Schulden häuften sich, zusehends verschlechterten sich die Verhältnisse der Haushaltung. Frau Konstanze war neuerdings erkrankt und mußte eine kostspielige Kur in Baden bei Wien durchmachen. Unter diesen Umständen hätten wohl auch Eheleute von größerer Geschäftskenntnis und ökonomischerem Wirtschaften, als Mozart und seine Gattin waren, nur schwer mehr eine Sanierung herbeiführen können. Wie schon vorm Jahre wurde das Versatzamt in Anspruch genommen, und ein Bettelbrief um den andern flog zum Kaufmann Michael Puchberg, der ebenfalls dem Freimaurerorden angehörte und Mozarts in aufrichtiger Freundschaft zugetan war. „Gott! ich bin in einer Lage, die ich meinem ärgsten Feinde nicht wünsche; und wenn Sie bester Freund und Bruder mich verlassen, so bin ich unglücklicher und unschuldigerweise samt meiner armen kranken Frau und Kind verloren." „In Gottes Namen, so bitte und beschwöre ich Sie um eine augenblickliche Unterstützung nach Ihrem Belieben, aber auch um Rat und Trost." „Ich bitte Sie nochmals, reißen Sie mich nur diesmal aus meiner fatalen Lage." Und während Mozart diese Bettelbriefe mit den Versprechungen baldiger Rückzahlung und der Aufzählung rosiger Zukunftspläne absandte, um nur einiges Geld rasch herbeizuschaffen, fand er sich auch noch in die Lage versetzt, an die im Badeorte weilende Gattin ernste Vorhaltungen richten zu müssen: „mich freut es ja, wenn Du lustig bist – gewiß – nur wünschte ich, daß Du Dich bisweilen nicht so gemein machen möchtest . . . ein Frauenzimmer muß sich immer in Respekt erhalten – sonst kömmt sie in das Gerede der Leute . . . erinnere Dich nur, daß Du mir einmal selbst eingestanden hast, daß Du zu nachgebend seist – Du kennst die Folgen davon – erinnere Dich auch des Versprechens, welches Du mir tatst – O Gott! – versuche es nur, meine Liebe!" Ein schwacher Lichtstrahl fiel während dieser traurigen Monate in das Mozartsche Haus, als im August der „Figaro" wieder in den Wiener Spielplan aufgenommen und Mozart zu einer neuen Opera buffa aufgefordert wurde. Aber schon stieg neben der Not

und Sorge in Mozarts Vorstellung wieder der Intrigant Salieri als Unheilstifter auf.

In dem Zeitraume von Juni bis Ende 1789 schrieb Mozart ein Streichquartett (K. 575), das Klarinettenquintett (K. 581), seine letzte Klaviersonate (K. 576), einige Sopran-Arien als Einlagen in den „Figaro“ und in Opern Cimarosas, Paesiellos und Martins (K. 577, 579, 578, 580, 582, 583) sowie zwei Dutzend Tänze, Menuetts und Teutsche, für Orchester (K. 585, 586). Das Streichquartett eröffnete die für den preußischen König bestimmte Quartettserie. Von den sechs für die Prinzessin Friederike von Preußen geplanten Klaviersonaten kam jedoch nur die eine D dur-Sonate zur Ausführung. Das Klarinettenquintett war dem befreundeten Wiener Klarinettisten Anton Stadler zugedacht, die Arien wurden für die Wiener Sängerinnen Adriana Ferraresi del Bene, Luise Villeneuve und die Schwägerin Josepha Hofer, die Tänze für die Bälle in den kaiserlichen Redoutensälen komponiert. Nicht allein die teils rasch hingeworfenen, teils künftige Vokalsätze ankündigenden Arien sowie die mit ähnlichen Stücken der vorhergehenden Jahre auf gleichem Boden stehenden Tänze, sondern bis zu einem gewissen Grade auch die Klaviersonate und die beiden viersätzigen Kammermusikwerke lassen den besonderen Zweckcharakter deutlich erkennen. Die Sonate erhielt eine reiche klavieristische Ausstattung, im Streichquartett zeigt die Behandlung des Celloparts und die Aufnahme des Figarothemas im vierten Satz das Eingehen auf die Wünsche des fürstlichen Musikers, und auch das Klarinettenquintett weist Abschnitte auf, welche offenbar Stadlers Spiel zur Voraussetzung hatten. Aber die Sonate und die beiden Kammermusikwerke verraten doch auch mehr: Züge der melodischen Linienführung, des harmonischen Wechsels und des Aufbaus, die den Werken dieser Meisterjahre eigen sind. Wie im Quartett das treibende Element der Begleitfigur einen wundervollen Organismus schafft und die kontrapunktische Diktion in den Vordergrund tritt, so sucht im Quintett

die Ensembletechnik auch die komplizierte Verbindung des Holzblasinstruments mit Streichern wieder zu bewältigen und dabei die Wirkungsmöglichkeiten der führenden Klarinette auszuschöpfen. Kaum wird ein stärkerer Niederschlag der Sorgenstimmung jener Monate bemerkbar. Nur in das Adagio der Klaviersonate schleicht sich eine Fismoll-Episode ein, über dem Andante des Quartetts liegt ein leiser Hauch von Wehmut, und das Larghetto des Quintetts, das die Streicher abdämpft, klingt wie ein stilles Gebet, in dem eine Seele nach Ausdruck ringt, die inmitten der stärksten äußeren Widerstände sich dem Reich des Friedens entgegensehnt.

Die neue zweiaktige Wiener Opera buffa trug den Titel: „Così fan tutte“ (K. 588). Der Text war wiederum von Da Ponte, der mit ihm ein in der Buffa des 18. Jahrhunderts immer wieder abgewandeltes Boccaccio-Motiv aufgriff. Nicht ein großes, mit einem gewaltigen Zeitereignis oder mit einem Stoff der Weltliteratur zusammenhängendes Problemstück von der Art des „Figaro“ oder des „Don Giovanni“ bot er diesmal dem Opernmusiker, sondern eine echte, mit Posseneffekten gewürzte Buffa, die sich weder um Wahrscheinlichkeiten noch um eine feinere Charakteristik der Personen sonderlich kümmerte, vielmehr ein loses, buntes Spiel in Bewegung setzt und aus ihm unter ironischem Lachen die Schlußmoral zieht: „So machen's alle Weiber“, so sind sie, das menschliche Bauen auf Liebe und Treue ist Illusion. Es gilt eine verwegene Kaffeehauswette zwischen dem alten Philosophen Alfonso und den beiden jungen Offizieren Guglielmo und Ferrando um die Treue von deren Bräuten Fiordiligi und Dorabella. Die beiden Offiziere müssen zum Schein von den Geliebten Abschied nehmen und ins Feld ziehen, müssen sich als Albanier verkleiden, in dieser Vermummung einer die Braut des andern zu betören suchen und aus Liebesschmerz eine Selbstvergiftung vortäuschen, um die Aufmerksamkeit und das Mitleid der beiden Damen zu erregen. Die bestochene Kammerzofe Despina ruft in der Rolle eines Magnetiseurs die beiden Selbstmörder wieder ins Leben zurück und weiß dann den beiden Damen die Gefahrlosig-

keit eines Liebesabenteuers einzureden. Bei einem Gartenfest erklären sich Fiordiligi und Dorabella schließlich bereit, die beiden Albanier zu heiraten. Kaum haben sie aber den Ehevertrag unterzeichnet, da kommt die Nachricht von der unerwarteten Rückkehr Guglielmos und Ferrandos. Allgemeine Verwirrung und Verlegenheit. Die beiden Treulosen müssen den erzürnten Liebhabern ihre Schuld eingestehen. Der alte Philosoph hat die Wette gewonnen: „Così fan tutte." Eine Reihe wirksamer Szenen und Situationen ist in diesem Stück aneinandergefügt, der Buffoschatz mit dem „changez les femmes", mit Intrigen und Verkleidungen ausgenutzt. Zu den alterprobten Schlagern gehört die Szene, in der die beiden Albanier das Giftfläschchen leeren und dann in den letzten Zuckungen liegen, aber schließlich doch wieder geheilt werden. Bei der Kur durch Meßmers Magnetismus fehlen nicht Anspielungen auf damalige Wiener Lokalverhältnisse. Die Personen sind die bekannten Buffotypen, Marionetten, die von dem Librettisten an der Stange hin- und hergeschoben werden und ihren Zweck erfüllt haben, wenn die Wette ausgespielt ist. Fällt auch der zweite Akt durch den Mangel an Handlung stark ab, so zählt doch auch dieses Textbuch Da Pontes durch seine Anlage, die Fassung einzelner Szenen, die sprachliche Einkleidung nicht zu den schlechtesten der damaligen Buffa-Librettistik. Mit dem „Figaro" und „Don Giovanni" konnte es sich freilich nicht entfernt messen.

Mozarts Così fan tutte-Musik knüpfte an den „Figaro" an. Mit ihm teilt sie, öfters wörtlich, melodische und harmonische Wendungen, rhythmische und instrumentale Züge, Gliederungen und Gruppierungen der Arien und Ensembles, den überlegenen Humor und die Halbschattierungen der Giocosa. In mancherlei Hinsicht erreichte sie jedoch nicht die unsagbare Feinheit und die höchste Geschliffenheit des „Figaro" und näherte sich verschiedentlich mehr dem leichtflüssigen Buffastil, wie er in Opern Domenico Cimarosas damals auch auf der Wiener Opernbühne heimisch war. Die Figuren prägen sich nur in einzelnen Szenen zu jenen

individuell abgestuften Charakterpersonen aus, die dem „Figaro“ sein starkes inneres Leben geben. Dorabella und Fiordiligi sind musikalisch verschieden gezeichnet, die eine, zuerst vom Schmerz über die Trennung vom Geliebten überwältigt, findet sich schon bald in ihre Lage und verstrickt sich in „Amors Netze“; die andere ist ernster, setzt sich nicht so skrupellos über die Verpflichtung gegenüber dem fernen Geliebten hinweg, ist aber doch auch nicht davor geschützt, eine neue Liebschaft einzugehen. Um diese beiden Figuren ins rechte Licht zu stellen, mischt Mozart ihren Accompagnati und Arien parodistische Züge bei, ohne sich dabei durch allzu starke Übertreibungen etwa den Karikaturen italienischer Buffonisten anzuschließen. Die Klagearie, die Dorabella dem abziehenden Geliebten nachschickt, beschwört „col suono orribile“ die Feierlichkeit der Ombraszenen herauf, wie wenn es sich bei diesem Abschied um eine hochtragische Aktion handelte. Noch stärker wirkt in Fiordiligis Arie, dem pretentiösen Bekenntnis unerschütterlicher Treue, die zwischen höchsten und tiefsten Tönen hin- und herpendelnde, hochdramatische Bravour, als wolle Fiordiligi sagen: schaut, was bin ich doch für eine Heroine. Als aber in Fiordiligi nach dem Getändel mit dem Albanier im zweiten Akte die alte Liebe zum fernen Geliebten wieder erwacht, da kommt in ihrem Accompagnato und Rondo die wahre, echte Empfindung zum Durchbruch. Den beiden Frauen stehen zwei ebenfalls musikalisch unterschiedene Männer gegenüber, Guglielmo, das Seitenstück zu Dorabella, Ferrando das zu Fiordiligi, so daß beim Frauentausch die gleichen Charaktere verbunden werden. Nach der zuerst komponierten Arie (K. 584) zu urteilen, hatte Mozart ursprünglich eine andere Charakterzeichnung des zum Albanier verwandelten Guglielmo im Sinne, von der er jedoch im Verlaufe der Arbeit vielleicht mit Rücksicht auf den Sänger und die Struktur der Oper abwich. An die Stelle der ursprünglich komplizierteren Fassung traten buffomäßige Arien eines lebensfreudigen Kavaliers, der stellenweise in Don Giovanni-Töne verfällt. Seinem Freunde Ferrando dagegen werden die weichen, zarten Arien von Mozarts

empfindsamen Schwarmnaturen in den Mund gelegt. Sobald er der Fiordiligi seine Liebeshuldigung darbringt, gleitet seine Arie „Ah! io veggio, quell' anima bella“, die von einem mitreißenden Schwung getragen wird, aber nach der auffallenden Vortragsbezeichnung „lietissimo“ („sehr fröhlich“) gesungen werden soll, in jenes Dämmerlicht, das im Zweifel läßt, ob der Albanier simuliert oder wirklich sein Herz für die Geliebte seines Freundes entzündet ist. Neben den zwei Liebespaaren spielen Despina und Alfonso eine wichtige Rolle. Sie sind es, welche die Intrigen anzetteln und in Bewegung halten; ohne ihre beständige Aktion könnte sich das ganze tolle Spiel nicht abwickeln. Despina gehört mit der Haltung ihrer übermütigen und volkstümlichen Melodien zur Gattung der Zerlinen. Dadurch daß sie nicht von einem Liebhaber umworben wird und für ihre Liebe nicht zu kämpfen hat, müssen aber ihren Arien die innigen Liebestöne fehlen. Wenn sie in den Ensembleszenen den Arzt und den Notar mimen muß, dann läßt sie Mozart in die Parodie eingehen. Die Persönlichkeit des Alfonso wird erst deutlicher in den Ensembles, die ihn mit den Personen, die an seinem Seile tanzen, in einen engeren Zusammenhang bringen.

Dieser Skeptiker, der die Welt aus Erfahrung kennt, kaum einmal seine überlegene Ruhe verliert, im Hintergrunde steht und doch den Vorgängen erst die richtige Note gibt, wird nun musikalisch eine etwas fester umrissene, individuellere Gestalt. Mit seiner Lebensweisheit mochte vielleicht Mozart selbst da und dort sympathisieren. Über den Text hinaus verlieh er ihm Züge eines Menschen, der nicht nur als zynischer Buffo belustigt und die Dinge berufsmäßig bespöttelt, sondern sich zu einem höheren Humor und einem freieren Blick für das menschliche Getriebe hinaufschwingt. In der Unterhaltung mit den beiden Offizieren singt er zu Anfang das ironische Liedchen „E la fede delle femine come l'araba fenice“, in das bereits leise und andeutungsweise das Motiv des „Così fan tutte“ hereinklingt. Den Grundstimmungen der weinerlichen Abschiedsquintette und des den absegelnden Offizieren nachgesandten Terzet-

tino mischen seine Zwischenreden schalkhafte Züge bei, in das Lach-Terzett, in dem die beiden Offiziere sich vor Vergnügen über die gelungene Täuschung kaum zu fassen vermögen, fallen seine etwas aufgeregt mahnenden Töne. Und auch in den weiteren Ensembles bis zur Stelle, wo er den beiden Offizieren mit dem „Cosi fan tutte":



humorvoll die Richtigkeit seiner Frauenbeurteilung vor Augen hält, spricht er musikalisch wohl die Sprache des Buffo, meidet aber die oft künstliche Heiterkeit und die alle Stränge überschlagende Ausgelassenheit des typischen Buffo und wird, wenn er auch nicht zur Höhe des Figaro aufsteigt, doch einigermaßen eine jener Mozartschen Charakterfiguren, die in der Buffa einen höheren Zweck erfüllen, als lediglich die Lachlust des Publikums zu erregen.

Zumal in diesen Ensembles verleugnet sich nicht der Meister des „Figaro". Er kommt zu Wort ebenso in der Melodieführung, den Stimmungsmomenten, der Personencharakteristik, dem Aufbau und der Gegenüberstellung der Gruppen als insbesondere in den dramatischen Steigerungen der Terzette und Quintette, des Sextetts und der beiden großen Finale. Ein Stück Mozartscher Ensemblekunst ist das erste Quintett: auf der einen Seite die klagenden Mädchen, auf der andern die im Bewußtsein der Täuschung beklommenen Offiziere, daneben der lachende Philosoph, das Ganze bei aller Mannigfaltigkeit übersichtlich, zarten melodischen Höhepunkten zustrebend und heftigere Temperamentsausbrüche durch sotto voce-Vorschriften hemmend. Und diesem Quintett folgen schon in den nächsten Szenen weitere Stücke von gleicher Feinheit, das von einem Soldatenchor umrahmte zweite Quintett und das Terzettino der Zurückgebliebenen. Diese Ensembles sind mit ähnlichen Stücken in Mozarts vorhergehenden Opern verwandt, aber immer wieder erzeugt Mozarts Phantasie neue Bildungen von bis ins Kleinste beobachteten Nüancierungen, die von bloßen Wiederholungen früherer Ensembles sich fern halten.

Das Sextett, in dem die von Alfonso und Despina geführten verkleideten Liebhaber den beiden Mädchen gegenübertreten und deren Überraschung und Empörung hervorrufen, ist nicht zu einem alle Schleusen musikalischer Parodie öffnenden Buffostück ausgenutzt, sondern auf einen leichten Lustspielton gestimmt. Dabei tauchen in eigentümlicher Weise bei dem kläglichen Flehen der beiden Albanier die in „Così fan tutte“ verhältnismäßig selteneren Molltonarten und Chromatismen auf; das alle sechs Personen aufbietende Molto Allegro wird durch die Gruppierungen der Personen und die sotto voce-Stellen dem üblichen lärmenden Ensembleschluß der Buffa entzogen. Die scheinbare Selbstvergiftung der beiden Albanier, ihre Heilung und der Zornesausbruch der beiden Mädchen über das Liebesverlangen der eben wieder zum Leben Erweckten spielt sich im ersten Finale ab. Wie die Musik hier die wechselnden Situationen beherrscht, den psychologisch interessanten Moment heraushebt, in dem die beiden Mädchen ihr Mitleid für die Todeskandidaten an den Tag legen und die beiden verkleideten Offiziere vom Zweifel über die Standhaftigkeit der Bräute gepackt werden, wie sie dann mit der drastischen Persiflage des Magnetiseurs den reinen Buffoboden betritt, ohne dabei aber in die Groteske zu verfallen, und schließlich bei der erneuten Werbung der geheilten Albanier zu jenen Steigerungen ausholt, die auf die einzelnen Entwicklungsphasen reagieren und immer wieder vorwärts drängen, das zeigt Mozarts biegsame und freie Finalearbeit. Das zweite Finale zeichnet mit Mozartschen Farben zunächst das Bild der Hochzeitsfeier der beiden Mädchen mit den Albaniern: allenthalben Festfreude und Regsamkeit, Vorbereitung zum Empfang, Chor der Diener. Die Brautpaare nehmen an der Tafel Platz, die Tafelmusik des Blasorchesters ertönt, das kanonische, dem Vergessen der Vergangenheit geweihte, traumhafte Asdur-Larghetto der Brautpaare dringt in die Nacht hinaus. Mit der harmonischen Rückung von As- nach Edur setzt im Allegro eine Buffoszene ein: die als Notar verkleidete Despina präsentiert mit näselndem Tone („pel naso“) den Ehekontrakt, aus der Ferne

erklingt der Soldatenchor, Alfonsos Entsetzensruf „misericordia!" trifft wie ein Blitz die beiden Bräute. Nach den Situationsschilderungen der Hochzeitsfeier folgt jetzt die Musik unaufhaltsam mit kurzen Abschnitten, Stockungen, Tempoänderungen den bewegten Vorgängen, die nach Lösung der Wirrnisse verlangen, bis nach erfolgter Versöhnung das allgemeine, wiederum durch sotto voce-Wirkungen verfeinerte Allegro molto die Oper abschließt.

Die Hand des Meisters des „Figaro" zeigt sich auch in der Orchesterbehandlung. Nicht allein in den tonmalerischen Zügen, wie das Schluchzen, das Klopfen der Herzen, das Klingen der Gläser, das Rauschen der Winde und das Gekräusel der Wellen instrumental wiedergegeben wird, oder in den Motiven, die in den Ensembles eine treibende und bindende Kraft bilden, sondern vor allem auch in den parodistischen und koloristischen Effekten, der Bläserverwendung, der Verteilung der einzelnen Klanggruppen. Oboe und Fagott werfen zum Beispiel in Fiordiligis affektierte Bekenntnis-Arie bei der Stelle „Con noi nacque quella face" ein dreimal hintereinander wiederholtes lustiges Motiv ein, oder Flöten, Oboen und Fagotte versehen die Magnetkur mit witzigen Randbemerkungen. Nicht nur im Ständchen zu Anfang des zweiten Akts, sondern auch an zahlreichen anderen Stellen treten die Bläser, namentlich die Holzinstrumente, allein ohne den Streicherchor auf den Plan. Fast hat es den Anschein, als ob die Oboen zu ständigen Genossen Alfonsos auserwählt seien und diesen verschiedentlich auch in seiner Abwesenheit vertreten sollten, während die häufiger verwandten Klarinetten als Begleiter der Liebespaare fungieren müßten. Unter dieser Annahme gewänne dann auch das Spiel der alternierenden Bläser in der leichtbeschwingten, zweiteiligen Ouvertüre in Verbindung mit dem gleich an die Spitze der Oper programmatisch gestellten Così fan tutte-Motiv noch eine besondere Bedeutung. In einzelnen Abschnitten übernehmen die Trompeten die Stelle der Hörner und tragen zu einem glanzvollen Kolorit bei. Nicht selten heben sich die einzelnen Klanggruppen voneinander scharf ab; der Orchestersatz wird mit einer gewissen

Absicht zuerst auf die Streicher beschränkt, um dann mit dem Hinzutreten der Bläser desto reicher aufzublühen. In geradezu raffinierter Weise scheiden, wie zum Beispiel im Abschiedsquintett, einzelne Blasinstrumente anfangs aus und werden erst zu bestimmten Zeitpunkten eingeführt. Ein faszinierender Wohllaut entströmt dem Così fan tutte-Orchester, eine zuweilen geradezu schwelgerische Klangfreudigkeit gibt sich kund, welche die Buffa mit einem teilweise neuen Farbenreichtum überzieht.

Mozart ging in seiner Così fan tutte-Musik auf den abenteuerlichen Spaß des Textbuches ein. Das Spiel mit diesen Buffo-Masken, die er längst überwunden hatte, bereitete ihm augenscheinlich wieder Vergnügen, und aus mancher Partiturseite klingt gelegentlich etwas wie eine leichte Selbstironie heraus. Aber seine Natur zwang ihn auch hier wieder, tiefer hinter das Spiel zu schauen. Stellen tauchen auf, die das Buffa-Milieu und die Buffa-Parodie mit einem Male verlassen. In das Abschiedsquintett des ersten Akts (9) dringen nach dem letzten Addio Töne Mozartscher Innigkeit herein. Vor allem wurden die beiden Duette zwischen Dorabella-Guglielmo (23) und Fiordiligi-Ferrando (29) in einer Weise ausgestaltet, daß wir nicht im Unklaren bleiben, daß es in Mozarts „Così fan tutte" um mehr als eine bloße Wette geht. Das Liebesproblem des „Figaro" und des „Don Giovanni" wird da unversehens wieder aufgerollt. Die vertauschten Paare erliegen der Macht des Augenblicks, sie gleiten vom Spiel hinüber zum Ernst. Das erste Duett nähert sich dem Duett zwischen Zerline und Don Giovanni, das zweite bringt die flehenden Bitten Ferrandos und den seelischen Wandel, der sich in Fiordiligi bis zum Aufgeben des Widerstandes und zum Liebesjubel vollzieht, in einer musikalisch aus verschiedenen kleineren Abschnitten freigebauten Szene so überzeugend zum Ausdruck, daß über die Einigkeit der beiden kein Zweifel mehr bestehen kann. Die leichte Decke, auf der sich das bunte Gaukelspiel abwickelt, bricht jäh zusammen. Was in der herkömmlichen Buffa parodistisch erschien, wird durch Mozarts Musik zu scharfen, ernsten Bildern, welche

die Liebespaare dem Buffostrudel entzogen. Solange es sich wie im „Figaro“ und im „Don Giovanni“ nicht um einen bloßen Scherz und den Austrag einer Wette handelte und die Personen nicht wie Schachfiguren gebraucht wurden, vertrug die Giocosa solche Stücke und wurde dadurch in eine ganz eigentümliche Beleuchtung gerückt. In „Così fan tutte“ aber gefährdeten sie den Bufforahmen, der das frivol sinnliche Spiel zusammenhielt, und gaben dem Zufallsspiel eine Wendung von tieferer Bedeutung, welche den Boden, auf dem es erträglich war, erschütterte.

Am 26. Jänner 1790 wurde „Così fan tutte“ zum ersten Male aufgeführt. Mozart erhielt ein Honorar von 200 Dukaten. Da Pontes Geliebte Adriana Ferraresi del Bene sang die Fiordiligi, Frau Bussani die Despina, Benucci den Guglielmo. Das Tagebuch eines Besuchers der Uraufführung, des Grafen Zinzendorf, enthält die Eintragung: „la musique de Mozart charmante, et le sujet assez amusant.“ Bis zum August fanden neun Wiederholungen statt. Im nächsten Jahre folgten die italienischen Opernbühnen von Prag und Dresden.

Die Schuld für die Schwierigkeiten, die sich anfangs der „Così fan tutte“-Aufführung entgegenstellten, schob Mozart Salieri zu. Schon seit Jahren sah er in dem italienischen Meister, der am Hofe eine einflußreiche Stellung behauptete, den heimlichen Drahtzieher im Kampfe zwischen der deutschen Singspielbühne und der italienischen Oper, den heimtückischen Widersacher, der mit unsauberen Mitteln seine Gegner zu schädigen suchte. Salieri mag manche Eigentümlichkeiten von Mozarts Kunst hinsichtlich des Gesangssatzes und der Orchesterführung von seinem Standpunkte kritisch beurteilt und mit seinen Bedenken nicht zurückgehalten haben, mag auch einmal vielleicht gegen Mozart intrigiert haben oder nicht in dem Maße für ihn eingetreten sein, wie es dieser erhoffte. Die Zwischenträger werden noch dazu beigetragen haben, die Atmosphäre zwischen den beiden Musikern zu vergiften. Wenn Mozart in Wien nicht die allgemeinste An-

erkennung als schaffender Künstler erringen konnte und über Tagesgrößen wie Martin zeitweise rasch in Vergessenheit geriet, so lag das aber nicht an dem italienischen Meister, der damals internationalen Ruf genoß, über Konkurrenz durch Mozart kaum zu klagen hatte und auch jungen deutschen Musikern wie später Schubert hilfreich zur Seite stand, als vielmehr an der Geschmacksrichtung des unzuverlässigen Publikums, das sich in seinen Ansichten auch nicht durch Autoritäten auf längere Zeit hätte beeinflussen lassen. Jedoch in Mozart hatte die Zwangsvorstellung vom Todfeind Salieri so tiefe Wurzeln geschlagen, daß er den Italiener und seine Trabanten für alle Widerstände, auf die er in Wien stieß, verantwortlich machte. Als nun im Februar 1790 Joseph II. verschied und Leopold II. im März den Kaiserthron bestieg, da schien ihm der Zeitpunkt gekommen, die allmählich wachsende Mißstimmung gegen Salieri zu benützen und, da der „sehr geschickte Kapellmeister Salieri sich nie [sic!] dem Kirchenstil gewidmet hat", beim Hofe um die zweite Kapellmeisterstelle als Kirchenkomponist und Klavierist einzukommen.

Allein dieser Schachzug verlief wirkungslos. Mozart fühlte die Verkennung seiner Künstlerschaft in Wien jetzt um so stärker, und nur seine angeborene Frohnatur verhinderte, daß er in die Verbitterung, die gelegentlich in ihm durchbrach, völlig versank. Inzwischen wurden seine persönlichen Verhältnisse immer trostloser. Die Gattin mußte wieder Baden zur Kur aufsuchen, die Zahl der Scholaren verringerte sich auf zwei, die Schulden wurden immer drückender. Die Jammerbriefe an Michael Puchberg nahmen ihren Fortgang, mit Geldgebern wurden bedenkliche Geschäfte vereinbart. Der Handelsmann Heinrich Lackenbacher sollte gegen Verpfändung von Mozarts „gesamtem Mobiliar" tausend Gulden auf zwei Jahre zu fünf Prozent Zinsen leihen. Die trostlosen Zustände wirkten lähmend auf die Schaffenstätigkeit, und auch der Körper begann jetzt den zermürbenden Aufregungen und Anstrengungen nicht mehr länger standzuhalten. „Stellen Sie sich meine Lage vor – krank und voll Kummer und Sorge."

Unter diesen Umständen ist es verständlich, daß Mozarts Kompositionsverzeichnis nach Vollendung von „Cosi fan tutte" bis zum Antritt der neuen Reise im September nur zwei Streichquartette (K. 589, 590) sowie die Bearbeitung von Händels Alexanderfest und Cäcilienode (K. 591, 592) nennt und weitere in Aussicht genommene Werke unausgeführt blieben. Und wie die Händelbearbeitungen auf Veranlassung van Swietens, so entstanden auch die beiden viersätzigen Quartette, mit denen Mozart die ursprünglich auf sechs Quartette berechnete Serie abbrach und seine letzten Werke dieser Gattung niederschrieb, nur unter dem Zwang der Berliner Anregungen. Auch diese Quartette fußen auf jenem mit dem Werke von 1786 eingeschlagenen Quartettstil und teilen mit ihrem unmittelbaren Vorgänger außer der Figaromelodik und der besonderen, oft virtuosen Ausführung der in die höchsten Lagen hinaufreichenden Cellopartie den feingegliederten Organismus, die originelle Haltung der von Einfällen sprühenden Menuetts, die reiche, durchsichtige Kontrapunktik. Welche Sorgfalt Mozart auf sie verwandte, tut seine Bemerkung in einem Briefe an Puchberg aus dieser Zeit dar: „nun bin ich gezwungen meine Quartette (diese mühsame Arbeit) um ein Spottgeld herzugeben, nur um in meinen Umständen Geld in die Hände zu bekommen."

Um sich aus seinen finanziellen Bedrängnissen nur einigermaßen herausreißen zu können, suchte Mozart im Herbst einen neuen Schritt zu unternehmen und faßte eine Reise nach Frankfurt am Main ins Auge. Die Kaiserkrönung Leopold II. stand bevor. Mit dem Aufgebot aller fürstlichen Pracht sollte dort jener maßvolle und umsichtige Habsburger gekrönt werden, der vor der ungeheuren Aufgabe stand, den drohenden Zusammenbruch des Staates zu verhüten. Eine Fülle von Persönlichkeiten, die einen Namen hatten oder zu besitzen glaubten, strömte zu diesen glanzvollen Festtagen in die alte Krönungsstadt zusammen. Salieri, der trotz mancherlei Anfeindungen noch fest im Sattel saß, wurde von Amts wegen mit Mitgliedern der kaiserlichen Hofkapelle nach

Frankfurt beordert. Waren während dieser Festwochen auch zahlreiche Veranstaltungen beabsichtigt, spielten gleichzeitig drei Theatergesellschaften, eine französische und zwei deutsche, und ging eine Hochflut künstlerischer Darbietungen über die Stadt nieder, so bot sich für einen angesehenen Künstler, selbst wenn er nicht einem Hofstaate angehören durfte, bei einiger gesellschaftlicher Gewandtheit doch immerhin die nicht ungünstige Gelegenheit, die allgemeinere Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, wertvolle Verbindungen anzuknüpfen und auch finanzielle Erfolge zu erzielen. So fuhr Mozart mit seinem Schwager, dem Hofviolinisten Franz Hofer, am 23. September im Wagen nach Frankfurt. Zur Beschaffung der Reisekosten war vorher Silberzeug versetzt worden. Bei „schönem Wetter" ging die Reise über Regensburg, dann die „häßliche Stadt" Nürnberg und das „prächtige" Würzburg. Es ist bezeichnend für Mozarts Neigung zur romanischen Kultur, daß ihm die alte Meistersingerstadt mißfällt und Würzburg ein Wort der Bewunderung entlockt. Fern von dem Wiener Elend hob sich sein Lebensmut: „ich will arbeiten – so arbeiten – um damit ich durch unvermutete Zufälle nicht wieder in so eine fatale Lage komme." Nach sechs Tagen langte er in Frankfurt an und fand bei der Überfüllung der Stadt mit Fremden zunächst nur in einem Sachsenhausener Gasthof Unterschlupf, von dem er dann in das „Loch von einer Stube" in der Kalbächergasse übersiedelte. Er traf nun die Vorbereitungen zu dem geplanten Konzert und arbeitete, soweit es ihm möglich war, an Wiener Aufträgen. Er begegnete im Theater alten Bekannten aus Wien, München, Mannheim und „sogar aus Salzburg", soll in Krans Weinkneipe gegenüber der kleinen Sandgasse verkehrt haben und war bald auch Gast in den kunstliebenden Familien des Bankiers Franz Maria Schweitzer und des Stadtphysikus Dr. Johann Friedrich Wilhelm Dietz. Im nahen Offenbach kam er mit der Familie André zusammen. Die Hoffnungen, die er auf Frankfurt gesetzt hatte, scheinen freilich schon bald etwas herabgestimmt worden zu sein. In einem Briefe an die Gattin vom 8. Oktober heißt es:

„es ist alles Prahlerei was man von den Reichsstädten macht — berühmt, bewundert und beliebt bin ich hier gewiß; übrigens sind die Leute aber hier noch mehr Pfennigfuchser als in Wien." Nachdem die Kaiserkrönung erfolgt war, konnte das Konzert endlich am 15. Oktober im Stadtschauspielhause stattfinden. Einem Künstler wie Mozart erteilte der Stadtrat ohne weiteres die Erlaubnis. Böhms Kurtriersche Schauspielergesellschaft hatte drei Tage vorher die „Entführung" im Bretterbau auf dem Paradeplatz herausgebracht. Nun erschien Mozart selbst als Komponist und Klavierist vor dem Frankfurter Publikum; die Akademie „fiel von Seiten der Ehre herrlich, aber in betreff des Geldes mager aus". Als Mozart einige Tage später von Frankfurt schied, war er wiederum um eine Enttäuschung reicher. Wie wenn er die Rückkehr in die Wiener Verhältnisse möglichst lange hätte hinausschieben wollen, machte er auf der Heimfahrt in Mainz, Mannheim und München Station und erneuerte mit den alten Bekannten, die er dort antraf, die gemeinsamen Erinnerungen vergangener Jahre. In Mainz spielte er vor dem Kurfürsten Friedrich Karl Joseph Freiherrn von Erthal, in München wieder vor Karl Theodor. In Mannheim konnte er der Erstaufführung seines „Figaro" beiwohnen. Mitte November war er wieder in Wien.

Hier vollendete er ein viersätziges Streichquintett (K. 593) und eine Gelegenheitsmusik für das Orgelwerk einer Spieluhr (K. 594), denen im nächsten Jahre zwei Seitenstücke folgten. Nochmals bot sich Mozart im Dezember eine verlockende Aussicht, aus den Wiener Verhältnissen herauszukommen. Neue Londoner Angebote traten an ihn heran: der Bonner Geiger und Konzertunternehmer Johann Peter Salomon, der Pionier moderner deutscher Musik in England, erschien zum Vertragsabschluß mit Joseph Haydn damals in Wien und suchte hierbei auch Mozart für den Plan einer Londoner Kunstreise geneigt zu machen. Allein während Haydn mit Salomon die Donaustadt verließ, verflogen in Mozart alle Zukunftshoffnungen vor dem Elend der Gegenwart.

26. Das letzte Jahr (1791) – Die Zauberflöte

Mozarts letztes Lebensjahr begann unter denselben trostlosen häuslichen Zuständen, die schon in den vorhergehenden Jahren zeitweise auf einen geradezu katastrophalen Ausgang hingedrängt hatten. In erhöhtem Maße war er jetzt gezwungen, alle Gelegenheitsarbeiten, die sich ihm boten, mochten sie ihm oft auch wenig zusagen, aufzugreifen und trotz aller äußeren Hindernisse, die ihm die Schaffensfreude zu rauben drohten, seiner Kunst abzuringen, was sie bei angestrengtester, unablässiger Arbeit zu leisten imstande war. Um seine Einkünfte etwas zu vermehren oder doch wenigstens in der Zukunft zu verbessern, richtete er an den Magistrat der Stadt Wien im Mai die bescheidene Bitte, dem Kapellmeister Leopold Hoffmann an Sankt Stephan „adjungiret" zu werden, da „meine musikalischen Talente und Werke sowie meine Tonkunst im Auslande bekannt sind" und „ich die Gelegenheit erhielte, . . . eines Hochweisen Stadt-Magistrats Rücksicht durch wirkliche Dienste mir zu erwerben, die ich durch meine auch im Kirchenstil ausgebildeten Kenntnisse zu leisten vor andern mich fähig halten darf". Der Magistrat erklärte sich mit einer „unentgeltlichen" Hilfeleistung einverstanden und stellte bei Erledigung der Stelle die Nachfolgerschaft in Aussicht. Mit einer stillen, fast fatalistischen Ergebung fügte sich Mozart in seine geradezu verzweifelte Lage. Eine müde Resignation gewann in ihm immer mehr die Oberhand, aber auch jetzt war sein Frohsinn noch nicht ganz gebrochen. Legte er jetzt gegenüber seiner Umgebung und der schwangeren Gattin, für deren Wohlergehen er aufs zärtlichste besorgt war, eine öfters geradezu übermütige Laune an den Tag, so wollte er freilich unter ihr verbergen, was innerlich in ihm vorging. Obwohl sich sein Gesundheitszustand in diesem letzten Jahre zusehends verschlechterte und seine äußeren Verhältnisse immer gefahrdrohender wurden, nahm aber jetzt sein produktives Schaffen einen neuen Aufschwung.

Daß Mozart jetzt auf die Lieferung von Redoutenmusik bedacht sein mußte, zeigen die vierzig Menuetts, Contretänze, Teutschen und Ländler für Orchester (K. 599 – 607, 609, 610), die er in den ersten Monaten des Jahres 1791 für die Karnevalszeit fertigstellte. Wie auf die Tanzstücke der früheren Jahre fällt auch auf diese rasch hingeworfene Tanzmusik gelegentlich durch die Grazie des melodischen Ausdrucks, die Stimmführung und den Orchesterklang ein leichter Glanz, der sie dem Alltag enthebt; zuweilen sprüht auch etwas von Mozarts Humor auf; Leier, Posthorn und Schellengeläute gesellen sich hinzu, und es entstehen dann musikalische Genrestücke, wie sie seit langem in der österreichischen Gesellschaftsmusik gepflegt wurden. Beiträge für eine Zeitschrift sollten wohl die drei strophischen deutschen Lieder am Klavier auf Texte von Overbeck und Chr. Sturm (K. 596, 597, 598) bilden, von denen die „Sehnsucht nach dem Frühling“ einen volkstümlichen Ton anschlägt. Für das Orgelwerk einer Spieluhr im sogenannten Müllerschen Kunstkabinett waren mit dem Adagio-Allegro (K. 594) vom Vorjahre zwei weitere Stücke (K 608, 616) bestellt. Die damals auf einer Kunstreise in Wien befindliche erblindete Virtuosin auf der Glasharmonika Marianne Kirchgeßner erhielt das Adagio und Rondo für Harmonika, Flöte, Oboe, Bratsche und Cello (K. 617). Daß auch Musiker von Rang für Spieluhr und Harmonika komponierten, bedeutete in der damaligen Zeit nichts Ungewöhnliches. Was machte aber Mozart aus den teilweise mit Unlust übernommenen Gelegenheitsstücken für diese Instrumente: Kunstwerke im Kleinen, die sich wie seine großen Leistungen in Oper und Sinfonie aus der ganzen landläufigen Gattung heraushoben, teils durchgeführt und fugiert, teils hingeworfen und fortwährend mit neuen Einfällen ausgestattet, von einem die Natur der Instrumente ausnützenden, geradezu berauschenden Wohlklang und mit Abschnitten, die ersehen lassen, wie sehr sich Mozarts Phantasie damals selbst in solchen Gelegenheitsstücken zu entzünden vermochte. Und ebenfalls besonderen Zwecken dienten das letzte Klavierkonzert (K. 595), das letzte Streichquintett (K. 614), das

„Ave verum corpus" (K. 618). In einer beabsichtigten Subskriptionsakademie wollte Mozart dem Wiener Publikum das dreisätzige B-dur-Konzert vorführen. Mit ihm schuf er ein Werk von edelster Klangschönheit und einer jetzt auffallend schärferen Ausprägung des Konzertbegriffs, das sich zur Höhe der großen Konzerte von 1784/86 aufschwingt und von eigenartigen fremden Bildern durchzogen ist. Wie Todesahnungen steigen im ersten Allegro, ohne daß es das Satzgefüge erfordert hätte, die Mollmelodien und die seltsamen Holzbläserepisoden auf, welche die Anfangsstimmung gänzlich verlassen und den Satz zum Stocken bringen; stille Resignation legt sich auf das Larghetto, in bunten, helleren Farben schillert das Finale mit der Melodie des Frühlingsliedchens (K. 596) als Hauptthema. Nicht die Erregtheit des D moll- und C moll-Konzerts kommt in diesem Konzert zum Durchbruch, es klingt verschiedentlich aus ihm wie ein verhaltener Abschiedsgruß Mozarts an die Wiener Freunde, die an seinen Konzerten Anteil genommen hatten. Ein wie von aller Erdenhaftigkeit losgelöster, verklärter Ton breitet sich über die vierstimmige, liedartige Motette mit Streichern und Orgel „Ave verum corpus", die Mozart wohl einer Juniandacht des ihm befreundeten Badener Chorregenten Stoll gewidmet hatte. Für die Kammermusik eines engeren Kreises scheint gleich dem Vorläufer vom Ende des Vorjahres das Streichquintett geschrieben zu sein. Auch in diesen beiden Quintetten pulsiert nicht mehr die dämonische Leidenschaft der Streichquintette in C und G moll von 1787; wie ein unbeschreiblich feiner Duft schwebt ein Hauch von Verzagtheit und Wehmut über einzelnen Partien. In einer gewissen Ähnlichkeit mit den beiden letzten Streichquartetten entwickeln sich aus einfachen und volkstümlichen Motiven große künstlerische Organismen, die kontrapunktische Meisterschaft verhilft den einzelnen Stimmen zu einem blühenden Leben. Eine Gestaltungskraft äußert sich in diesen Quintetten, die auf kein Nachlassen, sondern auf eine außerordentliche Steigerung von Mozarts künstlerischen Fähigkeiten hinweist.

Zu diesen Werken gesellten sich in der ersten Hälfte des Jahres

noch eine italienische Baß-Arie mit obligatem Kontrabaß (K. 612) für den künftigen Vertreter des Sarastro, Franz Gerl, und einen der damaligen Kontrabaßvirtuosen Pischlberger, acht Klaviervariationen über das Lied „Ein Weib ist das herrlichste Ding“ (K. 613), die jetzt mit einem ungewöhnlich frei gearbeiteten Finale abschließen, und die deutsche Sopran-Kantate mit Klavier auf einen bombastischen Text des wunderlichen Philanthropen F. A. Ziegenhagen: „Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt“ (K. 619). Wie in der Arie die Baßgesänge des Sarastro, so kündigen sich in der Kantate die weihevoll ernsten Stimmungen der „Zauberflöte“ an.

Mozart verkehrte damals in den Familien, mit denen ihn schon lange Freundschaft verband. Auch von anderen wie den Schwingenschuh, Rehberg, Wildburg ist jetzt in seinen Briefen die Rede. Neue Namen tauchen in ihnen auf, die wie der des jungen Musikers Franz Xaver Süßmayr bald für Mozarts Werk eine besondere Bedeutung erlangen sollten, aber auch jene, die wie Gerl und Pischlberger einem besonderen Kreis angehörten. Das war der Kreis Emanuel Schikaneders.

Schon vor mehr als zehn Jahren hatte Mozart in Salzburg den gefeierten Hamletdarsteller und erfolgreichen Theaterleiter kennengelernt und mit ihm Freundschaft geschlossen. Mozarts „Zaide“ und seine Thamos-Musik waren damals im Zusammenhang mit den Salzburger Schauspielertruppen entstanden. Seit dieser Salzburger Zeit hatte Schikaneder ein unstetes, von wechselreichen Schicksalen begleitetes Wanderleben hinter sich, bis ihm endlich 1787 in Regensburg ein alle Erwartungen übertreffender Triumph beschieden war. Neben Werken wie Schillers „Räuber“, „Kabale und Liebe“ und „Don Karlos“ brachte er hier seinen eigenen „Grandprofos“ auf die Bühne. Was ihm schon früher die Kasse gefüllt hatte, prunkvolle Spektakelvorstellungen unter freiem Himmel, Verwendung von Tieren, faustdick aufgetragene Rührseligkeit, steigerte er in diesem Schauerstück ins Maßlose. Alle Spekulationen auf das Sensationsbedürfnis der wackeren Regens-

burger konnten aber nicht verhindern, daß Anfang 1789 seine Stellung völlig erschüttert war. Sein nächstes Ziel war das Wiener Freihaustheater auf der Wieden, wo er gerade recht kam, um den Ruin dieser deutschen Volksbühne zu verhüten. Sein ganzes Organisationstalent, seine blühende Phantasie, seinen scharfen Blick für die Bedürfnisse des Vorstadtpublikums stellte er in den Dienst des Unternehmens und suchte dabei die starke Konkurrenz Karl Marinellis im Leopoldstädter Theater kräftig abzuwehren. Es blieb ihm nicht verborgen, daß Marinelli nicht allein durch Ritterstücke, Travestien und Kasperlpossen, sondern vor allem auch durch die Verbindung der alten volkstümlichen Lokaltradition mit dem aufblühenden Märchen- und Zaubersingspiel die Zuhörer anlockte. Karl Friedrich Hensler und Joachim Perinet waren Marinellis Hausdichter, Wenzel Müller und andere seine produktiven Hauskomponisten. Schikaneder hatte das Geheimnis von Marinellis Erfolgen erspäht und nun spielte er den Gegentrumpf aus. Im September 1790 ging sein Zauberstück „Der Stein der Weisen oder die Zauberinsel“ mit der Musik von Benedikt Schack in Szene. Schikaneder sollte sich in seinen Berechnungen nicht getäuscht sehen, mußte aber nun darauf bedacht sein, das wachgerufene Interesse sich warm zu erhalten. Anfang des nächsten Jahres nahm er daher ein neues Zauberstück in Angriff und fand in seinem Logenbruder Mozart den rasch arbeitenden Musiker, den er Marinellis Hauskomponisten gegenüberstellen konnte. Mozart durfte damals kaum auf einen kaiserlichen Opernauftrag zählen. Wenn auch nur am Freihaustheater, so bot sich ihm hier doch seit langen Jahren wieder die sichere Aussicht zu einem deutschen Singspiel, für das stets sein Herz geschlagen hatte.

Wie beim „Stein der Weisen“ ging Schikaneder bei der Arbeit seines neuen Zauberspiels zunächst wohl von Wielands vor einigen Jahren erschienener Sammlung „Dschinnistan“ aus, wo er auch auf das Märchen „Lulu oder die Zauberflöte“ stieß. Schon bald erlangte er Kenntnis von Ludwig Gieseke s „Oberon, König der Elfen“, zu dem damals Paul Wranitzky die Musik schrieb, dann

auch von Perinets „Zauberzither", deren Musik von Wenzel Müller stammte. Durch Gieseckes Oberon wurde seine Phantasie nun in eine ganz bestimmte Richtung gelenkt. Weitere Quellen waren Henslers im Vorjahre gespieltes „Sonnenfest der Brahminen" mit der Musik von Wenzel Müller und Geblers Drama „Thamos, König in Egypten", zu dem seinerzeit der junge Mozart eine Musik beigesteuert hatte. Auch Terrassons pseudohistorischer ägyptischer Roman „Sethos", der in der deutschen Übersetzung des „Wandsbecker Boten" damals namentlich in den Logen viel gelesen wurde, bot Anregungen. Aus diesen Vorlagen schälte Schikaneder die Handlung seines neuen Stückes heraus. Der gütigen Fee wird von dem bösen Zauberer die Tochter entrissen; ein junger Prinz, von der Fee mit Zaubermitteln, dem Ring und der Flöte, ausgerüstet, befreit die Jungfrau. Die Macht des Zauberers wird gebrochen. Dem Prinzen steht ein Knappe zur Seite, der ebenfalls seine Braut sucht. Aus dem Zauberer wurde im Laufe der Arbeit ein lüsterner Mohr, aus der Fee „die nächtlich sternflammende Königin"; der Prinz trägt das Bildnis der Geraubten mit sich, drei Knaben sind seine Führer. Allmählich erfuhr aber die Handlung unter der Einwirkung des Thamosdramas eine völlige Umwandlung. Die gütige Königin erscheint jetzt als ränkesüchtige Unheilstifterin, der Zauberer als reines, erhabenes Oberhaupt der Mysterienpriester. Die beiden Liebenden müssen Proben ablegen, um sich der Vereinigung würdig zu erweisen. Aus dem „Sonnenfest" kamen das josephinische Hohelied der Menschenverbrüderung und die Sonnenhymnen der Priester, aus dem Sethos-Roman der Isiskult, die Feuer- und Wasserprobe, der Anreiz zur Hereinziehung der Freimaurer-Zeremonien. Auch Shakespeares „Sturm" mag Schikaneder teilweise vorgeschwebt haben. Ebenso fanden sich für die Nebenpersonen und Einzelzüge der Handlung in den Vorlagen wirksame Modelle und Muster. Von seinen schon früher erprobten Effektmitteln machte er Gebrauch, wenn er häufig die Schauplätze der Handlung wechselte und auf die Anlage farbenprächtiger Bilder Gewicht legte, Sarastros Wagen von sechs Löwen

ziehen und bei Taminos Flötenspiel eine ganze Menagerie vom Elefanten bis zum Affen aufmarschieren ließ. Auch kannte er sein Wiener Publikum nur zu gut, als daß er ihm Marinellis heißgeliebten Kasperl in der Gestalt einer Volkstype, des Vogelhändlers, vorenthalten hätte. Dieser Papageno, dessen Rolle er sich selbst auf den Leib schrieb, durfte auf der Bühne sich schon etwas erlauben und schließlich auch einmal wie der selige Hanswurst extemporieren. Alle diese Personen ließ Schikaneder eine ungepflegte, manchmal geradezu hahnebüchene, aber auch knappe Sprache sprechen, die eigenes Versgedrechsel mit eingelernten Theaterphrasen und Logensprüchen verquickte, aber das Ohr des Vorstadtpublikums damals wohl kaum ernstlich beleidigte.

Und doch war dieses Textbuch Schikaneders ebensowenig nur ein buntes, lokalgefärbtes Gemengsel verschiedenster Motive des „Dschinnistan" und modischer Geheimbücher, als ein skrupelloses Plagiat zeitgenössischer Wiener Zauber-Singspiele. Daß Schikaneder bewußt auf ein von philosophischen Ideen getragenes Drama zusteuerte und mit der Apotheose der Freimaurerei auf einen doch immerhin gewagten Protest gegen die Maßnahmen des neuen Kaisers abzielte, ist schwerlich anzunehmen. Sicherlich mag er, ohne sich ein Gewissen daraus zu machen und von den Gepflogenheiten gerissener Theaterpraktiker der damaligen Zeit abzuweichen, ganze Situationen und ganze Figuren wie zum Beispiel den Sarastro von seinem Schauspieler Gieseke, dem späteren Dubliner Professor, direkt entlehnt und auch bei anderen Singspieldichtern Ausschau nach verwendbaren Einfällen gehalten haben. Aber er blieb während der Arbeit nicht bei einer besonderen Vorlage, sondern schöpfte aus den mannigfachsten Quellen und besaß vor allem die schon früher bewiesene Fähigkeit, die verschiedensten fremden Bestandteile zu einem neuen bühnenwirksamen Ganzen ohne stärkere Risse zusammenzufügen. Ein flinker Plagiator oder ein Theaterdichter, der geschäftsmäßig Märchen des Dschinnistan dramatisierte, arbeitete damals meist nicht so umständlich. Nicht woher Schikaneder alle seine Motive und

Szenen holte, sondern was er aus ihnen machte, dürfte für die Beurteilung seines Textbuches entscheidend sein. Vielleicht war auch Gieseke direkt als stiller Mitarbeiter beteiligt. Gewiß wurden öfters die Nähte sichtbar und die Widersprüche, die sich aus der Benutzung der verschiedenen Vorlagen herleiteten, nicht getilgt. So pendeln die drei Damen und die drei Knaben zwischen der guten und bösen Partei hin und her. Sarastro bestellt den lüsternen Mohren zum Hüter Paminas, die er weder „zur Liebe zwingen", noch mit der Freiheit beschenken will. Das tut nicht ein Mysterienpriester, sondern ein Zauberer, der auf mit Löwen bespanntem Wagen fährt und durch Zaubermittel das Unheil im letzten Augenblicke abzuwenden vermag. Die ursprüngliche Gestalt Sarastros schimmert hier hindurch. Die wunderwirkende Flöte steht jetzt nicht mehr im Mittelpunkt, Tamino und Pamina hätten auch ohne das Wunderinstrument durch die Allmacht der Liebe den Sieg erringen können. Aber Schikaneder wußte eine Märchenstimmung über das Ganze auszubreiten und dabei auch Gemüt und Humor an den Tag zu legen, so daß die Einwände hinsichtlich der Unwahrscheinlichkeiten, Widersprüche und Banalitäten verstummen. Was später einen Geist wie Goethe an dem Textbuch fesselte und zu einer Fortsetzung veranlaßte, war die Symbolik, die darin steckt, der sittliche Grundzug, die uralte Idee des Widerstreits von Licht und Finsternis, die durch allen Schutt hindurchdringt. Und auch die stete Steigerung sowie die Architektonik, welche die Gegensätze wirkungsvoll verteilt und die Bezirke, in denen sich die Personen des Stückes bewegen, mit Sicherheit voneinander abgrenzt, gehören zu den Vorzügen des Buches. Inwieweit Mozart bei der gemeinsamen Arbeit die Hand im Spiele hatte und hierbei gegenüber dem selbstbewußten Genossen aufkam, wissen wir nicht. Wie bei seinen früheren Wiener Opernwerken können wir uns nur auf Vermutungen stützen und dürfen wohl auch hier manche poetische Züge und Einzelheiten des Singspielaufbaues und der Personencharakteristik ihm zuschreiben. Vielleicht geht auch die Aufnahme der Humanitäts- und Freimaurerideen

auf ihn zurück. Dadurch konnte das Werk dem Boden des landläufigen Zaubersingspiels entzogen werden. Auch dieses phantasievolle Textbuch wäre wohl dem Schicksal der Stücke Perinets und seines Anhangs anheimgefallen, hätte es nicht Mozarts Musik durchgeistigt und ihm einen geradezu überirdischen Glanz verliehen.

Als Mozart zwischen April und Juli 1791 die Zauberflötenpartitur (K. 620) niederschrieb, stand er nach langer Zeit wieder vor der Aufgabe eines deutschen Nationalsingspiels. Schon bei der Arbeit der „Entführung" war er von festen Grundsätzen ausgegangen. Die Musik war für ihn im Singspiel die Hauptsache, den gesprochenen Dialog nahm er in Kauf; im Wiener Singspiel aber mit seinen aus den mannigfachsten Quellen fließenden Stilelementen sah er den gegebenen Rahmen. Auch jetzt wich er von den Grundsätzen, die ihm bei der „Entführung" vor Augen standen und die Feder geführt hatten, nicht wesentlich ab, wenn er auch wohl Schikaneders breitere Fassung von Papagenos Späßen guthieß. Aber inzwischen war die Entwicklung des Wiener Singspiels nicht zum Stillstand gekommen und Mozart selbst hatte den „Figaro" und „Don Giovanni" geschaffen. Es war naheliegend, daß er sich jetzt auch der Chöre seiner eigenen Thamos-Musik erinnerte und schon aus praktischen Gründen die Stücke der Bühnen Marinellis und Schikaneders näher ins Auge faßte. Besonders Arien und Ensembles von Wranitzkys Oberonmusik hinterließen in ihm jetzt da und dort tiefere Spuren. Diese Anregungen waren jedoch wie bei den ähnlichen Fällen im „Figaro" und „Don Giovanni" nicht mehr von ausschlaggebender Bedeutung. Vor allem gewann er jetzt seiner „Zauberflöte" den ganzen Reichtum an Kräften, den die Wiener Musik und seine eigene Kunst darbot. In der Heranziehung des starken musikalischen Apparats ging er mit den größeren und kleineren damaligen Wiener Singspielmusikern, den Dittersdorf, Umlauff, Ulbrich, Schenk, Ruprecht, Teyber, Mederitsch und anderen, nach wie vor einen gemeinsamen Weg. Seine eigene Salzburger Serenaden- und Divertimento-Musik stieg wieder vor ihm auf. Außer den Mitteln, die schon der „Entführung"

nutzbar gemacht worden waren, erscheinen zahlreiche Ensembles, Frauen- und Männerchöre, längere Rezitative, „Come da lontano"- und Giocosa-Wirkungen, eigenartige romantische Klangfarben und Mischungen des eine doppelte Funktion erfüllenden Orchesters, und wie neben dem Glockenspiel der feierliche Chor der Trompeten, Posaunen und Pauken, so findet sich neben den Papagenoliedern der figurierte Choral „Ach Gott vom Himmel sieh darein" der beiden geharnischten Männer. Dieser musikalische Reichtum wird über die „Zauberflöte" jedoch nicht blindlings ausgeschüttet; die verschiedenartigen Stilelemente werden nicht wie auf einer Schnur willkürlich aneinandergereiht; weder Dittersdorfs Spießbürgerparodie noch Wenzel Müllers Gassenhauerton finden Aufnahme. In wundervoller Läuterung wächst, was auch Mozart in der „Entführung" noch nicht bis zur Vollendung geglückt war, ein organisches Ganzes heraus, das kein Überwuchern einzelner Bestandteile der Buffa, Seria, der französischen Oper, der volkstümlichen und „gelehrten" Musik duldete, sondern die verschiedenartigen Stilelemente verschmolz und den dramatischen Zielen unterordnete. So entstand ein neuer musikdramatischer Stil, der nicht nur von dem des „Don Giovanni" grundverschieden war, sondern auch im Wiener Singspiel eine Sonderstellung behauptete. Wie in der „Entführung" handelt es sich um die alle Hindernisse überwindende Liebe zweier junger, treuer Menschen: diese Liebeshandlung spielt sich aber hier ab im Schatten eines geheimnisvollen Mysterienkults und unter religiösen Betrachtungen über die letzten menschlichen Dinge.

Nach dem Aufgehen des Vorhangs zum Beginn des ersten Aktes setzt eine Introduktion ein, die wie im „Don Giovanni" mit ein paar Strichen die unheimliche Situation zeichnet. Prinz Tamino wird auf der Jagd von einer Riesenschlange verfolgt. In dem fiebernden Cmoll-Satz schnellen die aufgeregten Geigenmotive empor, welche die seelische Verfassung des verfolgten, waffenlosen Prinzen widerspiegeln; die dunklen Unisonogänge

der Streicher mit dem Sforzato auf dem zweiten Viertel deuten illustrierend auf das Herannahen des Ungetüms. In die angstvollen, die Singstimme stetig in die Höhe treibenden Hilferufe Taminos klingt im Augenblick der höchsten Gefahr die Siegesfanfare der Bläser; gleichzeitig fällt das Reptil unter dem Speerwurf der drei Damen. Mit diesem knappen Situationsstück ist ein ausgedehntes Terzett verbunden. Die drei Dienerinnen der Königin der Nacht betrachten den ohnmächtig zusammengebrochenen Jüngling; ihre Herzen erglühen, jede möchte ihn unter ihren Schutz nehmen. Die Grazie und der Humor der Musik, die Einbettung des buffonesken Geplänkels in zärtlich empfindsame und volksliedmäßige Ecksätze, die feinen Züge der Singstimmen- und Orchesterführung entrücken die Ensembleszene der reinen Buffosphäre, in die sie der Text gleiten ließ. Die Zugehörigkeit der drei Damen zum Reiche der Nacht zu vergessen, dazu verleitete der Text, aber Mozarts Musik verhinderte, daß die Szene aus der Märchenwelt herausfiel und auf die Stufe eines gewöhnlichen, galanten Frauenensemble herabsank. Tamino erwacht, Papageno im Federkleide, auf dem Rücken eine Vogelsteige, nähert sich ihm. Der urwüchsige Naturbursche präsentiert sich mit einem strophischen Lied, sein Pfiff auf dem „Faunenflötchen" fährt belustigend dazwischen. Das ist die frohsinnige, österreichische Volksmelodie, die an der richtigen Stelle auftritt und, ähnlich wie bei Dittersdorf, den weiten Abstand von der oft planlos angewandten, verflachten Volksmusik damaliger Wiener Singspielmusiker dartut. Eine ganz andere Gestalt als dieser Papageno ist für Mozart der Prinz. Darum mußte Taminos sogenannte Bildnis-Arie in Form und Ausdruck einen entsprechend verschiedenen Charakter annehmen. Tamino schaut das Bildnis Paminas, der Tochter der „sternflammenden" Königin, die drei Damen hatten es ihm im Auftrag ihrer Gebieterin übergeben. Hingerissen von der Schönheit dieses Frauenbildes träumt er sich in eine Welt hinein, in der Pamina leibhaftig vor ihm erscheint. Und dabei wird er eine jener zarten, schwärmerischen, die tiefsten

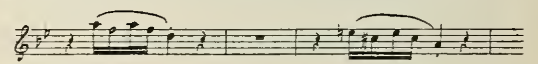
Glückszustände mehr ahnenden Jünglingsgestalten, die Mozart schon in seinen Jugendopern vorschwebten und in Tamino wohl die idealste Prägung erhielten. Vom typischen empfindsamen Liebhaber in Oper und Singspiel hat er noch den einen oder anderen weichen Zug, aber wie in schärfster psychologischer Beobachtung die intimsten seelischen Vorgänge sich musikalisch abwickeln und im engsten Format die innigen und überströmenden melodischen Einzellinien in eine große Kantilene zusammenfließen, wobei das Orchester nicht nur mit dem im weiteren Verlauf gleichsam leitmotivisch verwandten Klarinettenmotiv:

sondern durch weite Strecken des Streicherparts an Taminos Gemütsbewegungen Anteil nimmt, das zeigt, zu welcher Vollendung Mozarts Kunst in solchen Arien gediehen war.

Nach der Veränderung des Schauplatzes erscheint die Königin der Nacht. Mit einem vielleicht durch die Szenerie bedingten Crescendo von ganz geringer Ausdehnung wird das nur zehntaktige Rezitativ eröffnet, dem die zweiteilige Seria-Arie folgt. Zuerst äußert sich der Schmerz der Mutter über die gewaltsame Entführung der Tochter, dann wird in ihr die Rächerin wach, die Tamino zur Befreiungstat aufstachelt und ihm Pamina als Lohn verspricht. Mozarts Musik entzündet sich an der mütterlichen Tragik und sucht dadurch der Königin einen echten Herzenston einzuverleiben, der ihr nach der endgültigen Textfassung fern bleiben sollte. Wenn aber dann im Allegro moderato der Stimmungsumschwung eintritt und die bis ins hohe F hinaufreichenden instrumentalen Koloraturketten, die Stakkati und Triller sich auswirken, die unmöglich wie in „Così fan tutte" etwa parodistisch gemeint sein können, dann will die Musik wohl das dämonische Wesen der Königin herausarbeiten, entfernt sich jedoch in neuneapolitanischer Rhetorik von dem lapidaren neapolitanischen Ausdrucksstil und schwächt dadurch etwas

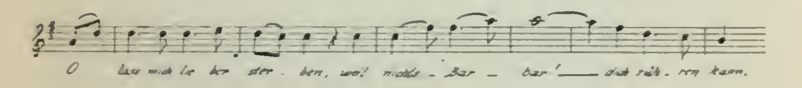
das musikalische Charakterbild der bösen Königin, anstatt es zu beleben.

Nach dieser Szene verzichtete Mozart für den ganzen weiteren Verlauf des ersten Akts auf Sologesänge zugunsten der Ensembles. Das Quintett vereinigt Tamino, Papageno und die drei Damen. Papageno hatte sich als der Schlangentöter aufgespielt und war für seine Flunkerei von den drei Damen bestraft worden. Ohne seinen Frohsinn ganz verloren zu haben, zieht er zu Beginn des Quintetts mit dem Schloß vorm Munde daher. Jetzt nehmen ihm die drei Damen den Mundverschluß ab, übergeben zum Schutze ihm ein Glockenspiel und Tamino eine goldene Wunderflöte: „drei Knäbchen, jung, schön und weise" sollen beide zur Burg Sarastros geleiten. Papageno steht für Mozart im Mittelpunkt des Ensemble, und dadurch ist hierfür der heitere, leichte Grundton bestimmt. Wenn Papageno anfangs unartikulierte Laute summt, dann vom Schloß befreit in seine alte Schwatzhaftigkeit zurückfällt und bei der Erwähnung Sarastros von der Angst gepackt wird, schimmert in seinen Melodien und Parlandos deutlich der Buffo durch. Aber er ist weder ein ausgewachsener Vertreter dieser Gattung, noch auch ein Osmin oder Leporello, sondern ein gemütlicher Bursche, der die raffinierten Sprünge seiner Kollegen kaum kennt. In diese heitere Atmosphäre läßt Mozart auch die drei Damen eingehen, erst gegen den Schluß des Quintetts nimmt bei der Verheißung der drei Knäbchen ihr sotto voce-Gesang eine eigentümliche, geheimnisvolle Färbung an. Im Orchester begleiten die Fagotte launig durch Melodieverdopplung Papagenos Gesumm; ein kurzes Geigenmotiv:



huscht wie ein Vorklang des Glockenspiels immer wieder herein; die Bläser aber mischen der Verheißung der drei Knaben ähnlich den Ombraszenen einen mystischen Klang bei und geben dem Abschiedsgruß der drei Damen einen leisen romantischen

Abschluß. Mozarts Ensemblekunst bewährt sich in der Gliederung und Gruppierung, strebt aber jetzt, wozu auch der Text wenig Veranlassung geboten hätte, nicht nach einer jener Bildungen, welche die musikalischen und dramatischen Möglichkeiten ausschöpfen, sondern bindet in fließender Leichtigkeit die zahlreichen, unversiegbar aus einander herausquellenden Melodien, zu deren volkstümlichen Wendungen schon die Anwesenheit Papagenos herausforderte, zu einem Ganzen. In Sarastros Burg versetzt uns das Terzett. Pamina wird auf einem Fluchtversuch ergriffen und von ihrem von Sarastro bestellten Wächter, dem Mohren Monostatos, in Ketten gelegt. Sie ist nun dem Peiniger ausgeliefert und sinkt ohnmächtig zusammen. Da taucht plötzlich Papageno auf: Mohr und Federmann stehen einander verdutzt gegenüber, der eine sieht in dem andern den Teufel und sucht sich vor ihm in Sicherheit zu bringen. In dem knappsten Rahmen von 71 Takten sind hier die gegensätzlichsten Personen und Stimmungen vereinigt. Schwirrende Tremolos der Geigen und Bratschen kündigen den lüsternen Mohren an, aufsteigende leichte Dreiklangsgänge mit der abspringenden Sept, Anklänge an das Vogelfängerlied den Papageno. Zwischen beiden steht Pamina; bei ihrer Klage um die aus Gram sterbende Mutter schlägt die Tonart, ohne sich um den dadurch entstehenden Querstand zu kümmern, nach D moll um, bei dem verzweifelten Todesverlangen holt die Singstimme zu einer weitgeschwungenen Kantilene aus:



die von der abgehackten Singweise des Mohren und dem Buffoton Papagenos absticht. In unheimlicher Unruhe beginnt das Terzett; mit dem Buffo-Ulk der beiden Männer, den die Musik mitmacht, endet es. Pamina kommt wieder zu sich, Papageno kehrt zurück und erzählt ihr seine Erlebnisse mit Tamino. Da Schikaneder es nun für hohe Zeit hielt, seinem dankbaren Publi-

kum noch vor dem Finale eine schmackhafte Einlage vorzusetzen, mußte jetzt Papageno vor der gemeinsamen Flucht mit Pamina erst noch sein Verlangen nach einer Papagena äußern und mit Pamina ein Duett zum Lob der Liebe singen. Dieses eingängige, durch Mozarts Musik innig beseelte Liedchen, dem am Schlusse auch nicht der wohl von Schikaneder gewünschte, nach Beifall haschende Koloraturschnörkel des Soprans fehlt, erlangte eine außergewöhnliche Popularität, und noch nach Jahren sah beim Vortrag des Stückes der grimmige Kritiker mit Ärger die „Köpfchen der Damen wie Mohnköpfe auf leichtem Stengel sich wiegen".

Nach der Verwandlung erblicken wir einen Hain mit drei Tempeln. Das Finale setzt ein. Tamino, geleitet von den drei Knaben, will Pamina retten. Aus den Tempeln der Vernunft und der Natur schallt ihm das „Zurück" entgegen. Als er am Tempel der Weisheit anklopft, tritt ein alter, ehrwürdiger Priester heraus, der in Tamino das blinde Vertrauen auf die Königin und das Vorurteil gegen Sarastro zu erschüttern sucht. Tamino will Paminas Schicksal erfahren; der Priester gibt eine rätselhafte Antwort, aber unsichtbare Stimmen trösten Tamino mit der Versicherung, daß Pamina noch lebt. Erfreut über diese Botschaft nimmt Tamino die Zauberflöte zur Hand, durch deren Klang in einer Märchenszene die Tierwelt angelockt wird, aber auch Papageno antwortet auf dem Faunenflötchen. Tamino sucht ihn aufzufinden. Kaum ist er in falscher Richtung fortgeeilt, so stürmen Papageno und Pamina herbei und stoßen auf den heranschleichenden Mohren und die Sklaven. In der Not greift Papageno zum Glockenspiel: die Töne des Zaubermittels zwingen die Verfolger zum Tanz und Abzug. Trompeten und Pauken kündigen jetzt die Ankunft Sarastros an. Papageno fährt der Schreck in die Glieder, Pamina sieht mutig dem Strafgericht entgegen. Der Hohepriester Sarastro, der Gegner der Königin der Nacht, erscheint auf einem von Löwen gezogenen Triumphwagen. Offen gesteht Pamina ihre Schuld ein und sucht den Fluchtversuch mit den

Werbungen des Mohren und ihrer Kindespflicht gegenüber der Mutter zu begründen. Sarastro weiß von ihrem Herzen mehr, als sie ahnt, will aber dem „stolzen Weib" Pamina nicht zurückgeben. Wie dem Priester zuvor von Schikaneder boshafterweise der Ausspruch in den Mund gelegt worden war:

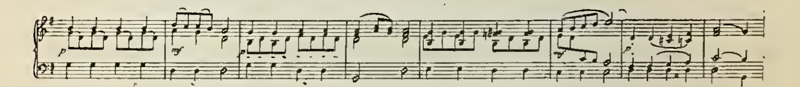
„Ein Weib tut wenig, plaudert viel",

so fährt jetzt Sarastro fort:

„Ein Mann muß eure Herzen leiten,
Denn ohne ihn pflegt jedes Weib
Aus ihrem Wirkungskreis zu schreiten."

Monostatos zieht den gefangenen Tamino herein. Zum ersten Male sieht Tamino die ersehnte Geliebte; in einem unwiderstehlichen Drange fliegen die beiden einander in die Arme, der Mohr aber trennt sie, und Sarastro befiehlt, Tamino und Papageno in den Prüfungstempel einzuführen. Die Abwicklung dieser Vorgänge vollzieht sich nicht in einem italienischen Buffo-Finale, nicht wie im „Figaro" und „Don Giovanni" in einem Finale, das von einem stark dramatischen, bis zum Ende forttreibenden Willen getragen wird und die verschiedenen Abschnitte zu einem großen Komplex zusammenschweißt. Einem solchen Verfahren stand schon der textliche Aufbau hindernd im Wege. Es sind mehr phantasievolle, plastische Einzelbilder, die in sich musikalisch abgeschlossen folgen. Auch jetzt suchte Mozart ein bloßes Nebeneinanderreihen verschiedener Abschnitte, wodurch sich kleinere Wiener Singspielmusiker damals über die Schwierigkeiten hinweghalfen, durch thematische und tonartliche Verbindungen zu verhüten. Unter den leisen Akkorden der Posaunen, gedämpften Trompeten und Pauken, über denen die langgezogenen Töne der Flöten und Klarinetten dahinschweben und die Marsch-Rhythmen der Geigen sich bewegen, beginnt der Zug Taminos und der drei Knaben. Für Mozart handelt es sich hier nicht wie im „Idomeneo" um den grauenerregenden Orakeleffekt der Seria, auch nicht wie im „Don Giovanni" um die tragische Atmosphäre der Komthurszenen: er will dem Finale-Anfang, der die Handlung direkt

in die mystische Region überleitet, durch seine Orchesterfarben einen verklärten, überirdischen Glanz verleihen. Das Reich der Königin der Nacht betrachtet er mit den Augen des interessierten Seria-Musikers; sobald er aber das Reich Sarastros betritt, wird in ihm eine ganz andere Welt wach. Dieser eigentümlich mystische Ton dringt auch in die folgende Szene, wenn der Priester die rätselhafte Antwort gibt und der unsichtbare Männerchor hörbar wird. Die Aussprache zwischen Tamino und dem Priester spielt sich in einem ausdrucksvoll deklamierten Accompagnato-Rezitativ ab, das gegenüber dem Accompagnato der „Entführung“ von ungewöhnlicher Ausdehnung ist, aber auch hier nicht mit den stärksten Mitteln neapolitanischer Affektenmalerei loslegt. Das Entscheidende gegenüber dem italienischen Accompagnato ist das fortwährende Abwechseln rezitativischer und arioser Stellen. Mozartsche Züge treffen wir auch, wenn das Orchester beim Erscheinen des Priesters in feierliche As dur-Akkorde übergeht, oder wenn die Oboe, als Tamino verzagt zurückbleibt, in die Klagemelodie der Geigen einstimmt. Bei den Vorgängen von Taminos Flötenspiel bis zum Einzug Sarastros wird dann musikalisch eine Reihe kleinerer Sätze aneinander gefügt. Taminos Ariette mit der konzertierenden Flöte, das Duett Paminas und Papagenos, des Mohren Drohung, Papagenos Glockenspiel und der unfreiwillige Tanz der Sklaven, — alle diese Sätze fließen ineinander über und klingen in eine volksliedmäßige Weise aus:



Wie in seinen damaligen Gelegenheitsstücken zur Spieluhr und Harmonika, so griff Mozart hier zum Glockenspiel. Kleidet er den Lobgesang auf die Glöckchen in ein volkstümliches süddeutsches Lied, dann waltet in diesem neben der Feinheit des Gestaltens eine Schlichtheit und Innigkeit des Ausdrucks, daß österreichisches Volksgut von allen Schlacken befreit und in lauteres Gold um-

geschmolzen wird. Ein neuer Abschnitt beginnt mit dem Einzug Sarastros. Der Chor des Gefolges umrahmt den Dialog zwischen Pamina und Sarastro und die Monostatosszene. In jenem tauchen zur inneren Verknüpfung frühere Motive auf, und die jetzt erscheinenden Bassetthörner geben ihm eine eigenartige, dunkle Färbung; in der Mohrenszene wird ein mit dem Vorschlag versehenes Geigenmotiv festgehalten. Auf die gesangliche Behandlung der Baßpartie des Sarastro, die bei der bekannten gewagten „doch" Stelle:

„Zur Liebe will ich dich nicht zwingen,
Doch geb' ich dir die Freiheit nicht!"

bis zum tiefen F hinabsteigt, war zweifellos die Rücksicht auf den Sänger, für den die Rolle geschrieben wurde, von Einfluß. Pamina tritt jetzt ganz anders als im Terzett in den Vordergrund. Schon kurz vor der Ankunft Sarastros hatte sie Mozart gegenüber dem Buffogeplapper des vor Angst fast vergehenden Papageno deutlich abgehoben. Ihre Entschuldigungen und Sarastros gütige Antworten läßt er jetzt in einem vom Rezitativ ins Lyrische hinübergleitenden Larghetto in so echten und warmen Tönen ausströmen, dabei charakterisiert er unter Zuhilfenahme instrumentaler und harmonischer Mittel in so scharfer Weise, daß einerseits die unschuldsvolle Jungfrau mit der Reinheit des Herzens und andererseits der Hohepriester von erhabener Würde und zugleich väterlicher Milde in ihrer wahren Gestalt unverwischbar vor uns stehen. Als nun Monostatos mit Tamino auftritt, blüht dasselbe stufenweise zur Sexte abwärts schreitende Motiv, das beim Mohren durch die Mollwendung schließlich ins Jämmerliche gezogen wird, zu einer jubelnden Kantilene der beiden Liebenden auf. Diesen Höhepunkten konnten keine weiteren Szenen mehr folgen. Der Chor gibt den üblichen Finaleschluß.

Noch mehr als im ersten verdrängt im zweiten Akt die Musik den gesprochenen Dialog, der jetzt hauptsächlich nur mehr für Papagenos Spässe aufgespart ist. Wir befinden uns von nun ab ganz in Sarastros Reich, zunächst in einem phantastischen Palmenhain.

Sarastro berät mit den Priestern über Taminos Zulassung zu den Prüfungen. Tamino sei tugendhaft, verschwiegen und wohltätig, nicht nur ein Prinz, „noch mehr – ein Mensch"; ihm haben die Götter Pamina bestimmt, er soll den Tempel festigen, als „Eingeweihter der Tugend Lohn, dem Laster aber Strafe sein". In einem Gebet an Isis und Osiris fleht Sarastro mit den Priestern auf das Paar den Schutz der Gottheit herab. Bassetthörner und Fagotte, drei Posaunen, geteilte Bratschen und Celli begleiten in leisen, breiten Akkorden. Über diesen bewegt sich die Stimme Sarastros, liedartig, innig und würdevoll; der vierstimmige Männerchor der Priester fällt ein, Sarastros Schlußtakte als Mittelstimme verwendend. Steigen auch Erinnerungen an Holzbauers Mannheimer Günthermusik, an französische Hymnen und an Freimaurerchöre auf: was haben sie zu besagen gegenüber der ernsten, fast religiösen Weihe, der milden Stimmung des schreckenlosen Schauens in das Reich des Todes, von denen dieses Gebet getragen wird! Wie schon im ersten Finale steht ein Sarastro von stiller Größe vor uns, den Schikaneder kaum ahnte, den keine stärkeren Züge mit seinen Vorfahren, den Oberpriestern der französischen Oper, verbinden, und in dessen symbolische Aussprüche Mozart das volle Gewicht seines eigenen damaligen Erlebens warf.

Die Bühne verwandelt sich in einen Tempelvorhof. Tamino und Papageno werden zur ersten Prüfung eingeführt. Zwei Priester warnen in einem Duett die beiden vor „Weibertücken" und kleiden diese Warnung in Töne, wie sie damals die Gemeinschaftsversammlungen der Freimaurer pflegten. Kaum haben sich die Priester entfernt, steigen schon die Versucherinnen aus der Versenkung auf; die drei Damen der Königin der Nacht wollen Tamino und Papageno zum Bruch des Gebotes der Schweigsamkeit verleiten. Wie beim Zusammentreffen im ersten Akte kommt es musikalisch zu einem Quintett, einem lose gefügten Buffo-Ensemble, dessen leichter, heiterer Grundcharakter schon dadurch sich erklärt, daß die Verführung zum Plaudern das treibende Motiv der Situation bildet, und daß wieder Papageno in den Vordergrund tritt, der weder
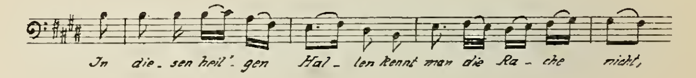
seine Angst noch seine Schwatzhaftigkeit ganz bemeistern kann und nur durch Taminos ernste Vorhaltungen gezügelt wird. Während das erste Quintett romantisch aushallt, ertönt jetzt der unsichtbare Come da lontano-Chor der Priester. Blitze zucken durch die Luft, Donner erdröhnt, schrille, verminderte Septakkorde des Orchesters raffen sich auf, die drei Damen stürzen in die Versenkung. Mit diesen tragischen Akzenten schließt das Quintett jedoch nicht ab; es ist ein echt Mozartscher Zug, daß Papagenos Wehgeschrei in ihnen nicht untergeht, sondern erst nach dieser Episode in seiner ganzen Jämmerlichkeit vernehmbar wird und dem Quintett ein giocoses Abklingen gibt.

Nach diesen Ensembles herrschen nun bis zum zweiten Finale die Sologesänge vor. Pamina schläft in einer Blumenlaube, der Mond scheint über die Gartenlandschaft, Monostatos schleicht heran. Zischelnde Akkorde der zweiten Geigen, Bratschen, Celli und Bässe umschwirren die buffoneske, girrende Melodie der ersten Geigen, die bezeichnenderweise in der oberen Oktave durch Flöte und Piccolo verstärkt wird. Das Kolorit der Türkenszenen der „Entführung" wird lebendig. Lüsterne Begehrlichkeit durchrieselt die Arie des Mohren, dem es bei Mozart nicht nur um ein „entschuldbares Küßchen" geht. Dieser teuflische Genosse des Osmin, der bisher nur vorübergehend in Erscheinung trat, enthüllt sich hier in seiner vollen Gestalt. Die ganze Arie, ein knappes, liedartiges Stück, ist auf ein Piano gestimmt, als wenn die „Musik in weiter Entfernung wäre"; das Nachtbild ist der Wirklichkeit, einer naturalistischen Gewaltszene, entrückt und schwebt wie ein böser Traum Paminas vorüber. Es folgt die Arie der Königin der Nacht. Ihre plötzliche Dazwischenkunft verhindert das Vorhaben des Mohren. Sie übergibt der Tochter den Dolch, der Sarastro morden soll, und droht ihr, falls sie dem Befehl zuwiderhandle, mit der Verstoßung. Die italienischen Wut- und Rachemonologe der rasenden Armiden, Medeen und Didonen sollen zu dieser explosiven Entladung wilder Dämonie, in der nun jede Spur mütterlicher Tragik getilgt ist, Ausdrucksmittel liefern. Mit der lapidaren Stilisierung der großen

Neapolitaner setzt die Dmoll-Arie denn auch ein und erreicht dieselbe Höhe dann bei den deklamatorischen Verstoßungsschreien und dem Racheschwur am Schlusse. Das volle Orchester mit Trompeten und Pauken tritt in Aktion. Aber die melodischen Gedanken reißen doch immer wieder ab, und zwischen die musikalisch imposanten Äußerungen leidenschaftlichster Erbitterung legen sich virtuose Koloraturketten. Neuneapolitanischer Koloraturstil schwächt da etwas die Wirkung der Schreckensszene ab, in deren Mittelpunkt die nächtliche Königin steht, und gefährdet den Zug ins Große, der die Widersacherin Sarastros als eine ebenbürtige Macht erscheinen lassen sollte. Freilich waren es wohl wieder die Wünsche Schikaneders und der Sängerin, welche Mozart bei diesem „Schaustück" nicht ganz freie Hand ließen und zu dieser Fassung mitbestimmten. Der Mohr entreißt Pamina den Dolch und stellt sie vor die Wahl zwischen Liebe und Tod. Als Pamina den Mohren abweist, holt dieser mit dem Dolche gegen sie aus. Da tritt Sarastro dazwischen. Er „weiß nur allzuviel", verjagt den Mohren und verkündet Pamina, die für ihre Mutter Fürbitte einlegen will, das Evangelium wahrer Menschenliebe:

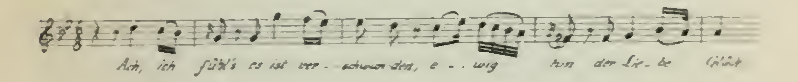
„In diesen heil'gen Hallen
Kennt man die Rache nicht."

Der italienischen Rache-Arie der Königin reiht sich hier in bewußtem, schärfstem Gegensatz das von innigstem Gefühl durchströmte, jede lehrhafte Tendenz des Textes abstreifende, strophische Friedenslied Sarastros an. In das Gefäß des volksmäßigen Wiener Liedes gießt Mozart all das Edle, Reine, Ergreifende, was während seines letzten Lebensjahres in der Maurergemeinschaft seine Sehnsucht und sein Glaube verklärten:



Der nächste Monolog fällt Pamina zu. Der Schauplatz verändert sich in eine Halle. Das Erscheinen der drei Knaben, die auf

einem mit Rosen umkränzten Flugwerk nahen, Tamino und Papageno Flöte und Glockenspiel, Speise und Trank überbringen, bedingte erst noch das Einschiebsel des schlichten, liedartigen Terzetts, in dessen Orchesterbegleitung die Zweiunddreißigstelfiguren der ersten Geigen das Auf- und Niedergleiten des Flugwerks leise illustrieren. Pamina tritt zu Tamino. Dieser hält das Gebot der Priester und antwortet ihr nicht, Pamina aber deutet sein Schweigen dahin, daß er sie nicht mehr liebe. Sie fühlt sich mit dem, den sie erst kurz vorher zum ersten Male erblickt hatte, in unauslöschlicher Liebe verbunden; sein abweisendes Verhalten droht ihr nun das Herz zu brechen und jede Hoffnung auf Glück und Frieden zu rauben. So wahr und schlicht wird sie von Mozart gezeichnet, nicht in einer leidenschaftlich wilden italienischen Verzweiflungs-Arie, sondern wie bei ähnlichen Szenen der Ilia im „Idomeneo", der Constanze in der „Entführung" in einem elegischen Gmoll-Stück, einer rührenden, romanzenartigen Klage:



die zwar auch einmal schmerzvoll aufschreit, aber im Ganzen auf den Ton stiller Resignation gestimmt ist. Und das Orchester dichtet mit synkopierten Rhythmen und Chromatismen ein wehmütiges Nachspiel hinzu. Abermals verwandelt sich die Szene. Wir werden in die Priesterversammlung im Pyramidengewölbe versetzt. Wie die vorhergehende Szene das Knabenterzett, so leitet diese der dreistimmige, mit Trompeten und Posaunen instrumentierte Männerchor der Priester ein. Von der weihevollen Anrufung an Isis und Osiris und der Schilderung der „düsteren Nacht" vollzieht sich mit einem kontrastierenden Klangeffekt die plötzliche Wendung zur Lobpreisung der hervorbrechenden Sonne und Begrüßung Taminos. Noch steht dieser vor weiteren Prüfungen. Pamina soll ihm vor dem schweren Gang das letzte Lebewohl sagen. Dies geschieht nicht in einem neuen Klagemonolog Pa-
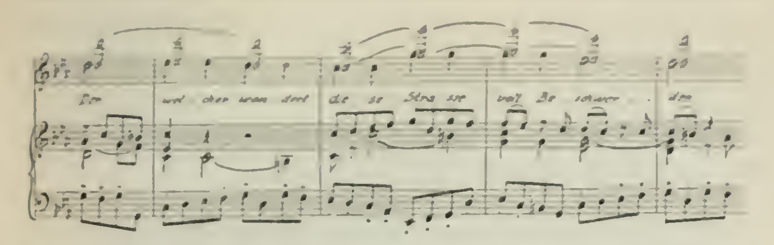
minas, auch Tamino kann jetzt das Schweigen brechen, Sarastro ist zugleich Mahner zur Tat und Tröster für die Zukunft. Und so kommt es zu einem Terzett, der Domäne Mozartscher Kunst, verschiedenartige, individuelle Gefühlsäußerungen der Hauptpersonen in einem Ensemble zu einem Ganzen zu verschmelzen. Paminas Unruhe und Angst, Taminos feste Entschlossenheit und Sarastros ruhige Zuversicht; Paminas Ausbruch des Schmerzes und stiller Jubel, als sie Taminos Anteilnahme gewahr wird, der innige, erstickende Abschiedsgruß der beiden Liebenden, Sarastros feierlich ernste Ankündigung „die Stunde schlägt": alle diese Phasen der Seelenstimmungen der drei Personen gehen wundervoll harmonisch in einen kurzen Satz ein, der von einer fast bis zum Schlusse festgehaltenen Begleitungsfigur umschlungen wird und nicht nur in der Feinheit der Arbeit, leichter kanonischer Stimmführung und solistischer Bläserverwendung, sondern vor allem in der psychologischen und dramatischen Wahrheit auf der vollen künstlerischen Höhe ähnlicher Ensembles der früheren Meisterwerke steht. Keine überempfindsamen, überpathetischen oder auch tragischen Töne fallen herein, innere, aus dem Geiste der Musik geschöpfte Vorgänge liegen zugrunde und finden in dem verhauchenden, weltentrückten Schlusse eine Verklärung, welche die Gewißheit gibt, daß treue Liebe den Tod überdauert. – Bevor das große, zweite Finale beginnt, erhält erst auch noch Papageno ein volksliedmäßiges, strophisches, zweiteiliges Solostück mit Glockenspiel „Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich".

Wir befinden uns in einem Garten. Die drei Knaben schweben hernieder. Pamina will sich in einem Wahnsinnsanfall das Leben nehmen, die drei Knaben halten sie von dem unheilvollen Entschluß zurück und beteuern ihr Taminos treue Liebe. Die geänderte Szene zeigt eine grandiose Felsenlandschaft. Tamino wird von zwei geharnischten Männern herbeigeführt, um die Hauptprobe zu bestehen und durch Feuer und Wasser zu schreiten. Er hört Paminas sehnsüchtigen Ruf. Die Geliebte soll gemeinsam mit ihm

den unheildrohenden Weg gehen. Zur Bannung der Gefahren spielt Tamino die Zauberflöte. Aber weniger ihr Klang, als vielmehr die auch vor dem gemeinsamen Tode nicht zurückschreckende treue Liebe läßt die beiden die Schwierigkeiten und Nöte siegreich überwinden. Ein Triumphchor der Priester feiert die Sieger. Dieser einen Handlung folgt eine zweite. In einem Garten wandelt Papageno; die Geliebte, die ihm früher in verschiedenen Gestalten in den Weg gelaufen war, ist entschwunden. Er ist des Lebens überdrüssig und macht Anstalten, sich zu erhängen. Auch ihm erscheinen die drei Knaben als Retter, suchen ihn von seinem Vorhaben abzubringen und erinnern ihn an sein Glockenspiel, das die Papagena herbeizaubert. Noch eine dritte Handlung entfaltet sich: unter Fackelschein schleicht die Königin mit ihren Damen herbei, geleitet von Monostatos. Das Priesterreich soll durch einen Überfall vernichtet werden, Pamina aber dem Mohren die Hand zum Bunde reichen. Da bricht ein furchtbares Unwetter herein. Die Macht der Nacht zerschellt an den Strahlen der aufsteigenden Sonne. Den Abschluß bildet die Aufnahme Taminos und Paminas in das Reich der Eingeweihten.

Noch mehr als im ersten Finale verhinderte schon die textliche Fassung dieser Szenen einen einheitlichen Finale-Aufbau. Aber Mozarts schöpferischer Kraft gelang es auch hier, den einzelnen Bildern die große Linie zu geben und über das Ganze eine Stimmung auszubreiten, welche ein Zerfallen der bunten Bilderreihe verhütete. Wie Schikaneder hier alles aufbot, was ihm an äußeren Effektmitteln und wirksamen Szeneriekünsten zu Gebote stand, so setzte Mozart nun seine höchsten Kräfte daran, dieses zweite Finale zu verinnerlichen und zu beseelen, die raffiniert berechneten Prunk- und Schauszenen musikalisch in eine künstlerische Sphäre zu heben. Im ersten Bilde umrahmt und begleitet den Monolog Paminas der Gesang der drei Knaben, der wie im ersten Finale durch die Instrumentierung, die gesonderte Gruppe der Klarinetten, Fagotte und Hörner, wiederum ein besonderes Kolorit erhält; er bildet musikalisch die feste Klammer der ganzen En-

sembleszene. Paminas Monolog wird bei Mozart keine realistische Wahnsinnsarie der Seria; er ist musikalisch frei gestaltet und greift auch zum Rezitativ, zu ausdrucksvollen chromatischen Schritten und abgerissenen Tönen, ist aber nicht zu einer großen neapolitanischen Arie ausgewachsen, der die Zwischenreden der drei Knaben eingegliedert sind, sondern wechselt in kurzen Absätzen immer wieder mit diesen ab. Mozarts Pamina läßt nicht in völliger Geistesverwirrung oder pathetischer Theatralik die Todeswaffe durch die Hände gleiten: sie bleibt die unglückliche Geliebte, die in der Gmoll-Elegie die stille Klage angestimmt hatte und, falls sie von den Zweifeln nicht befreit werden kann, auch ohne Selbstmord gebrochenen Herzens sterben wird. Mit Absicht entrückt Mozart die Vorgänge der Atmosphäre der Wahnsinns-Szene, in die sie Schikaneder gestellt hatte. Und als der Stimmungsumschwung eintritt und damit der zweite Allegroteil beginnt, bricht Pamina bei Mozart nicht in hellen Jubel aus, sondern äußert in zarten Tönen ihre Sehnsucht nach dem Geliebten und vereint sich dann mit den Stimmen der drei Knaben zu dem innigen, von Klangschönheit durchströmten Bekenntnis von der Allmacht der Liebe. Wie dem ersten Bild des Finale drückte Mozart jetzt auch dem zweiten den Stempel seines Geistes auf und versetzte die Szene in eine Welt, von der Schikaneder nichts wußte. Für Schikaneder sind die schwarz geharnischten Männer, um deren Helme Flammen schlagen, zwei geheimnisvoll kostümierte Statisten, die Tamino die Pyramideninschrift verkünden. Mozart sieht sie dagegen ganz anders, als aufsteigende Schatten, welche an der Pforte des Jenseits stehen, als die Sendboten des Überirdischen, die – dem Komthur ähnlich – an die Scheidestunde mahnen. Darum setzen jetzt die Posaunen und Holzbläser mit einem Cmoll-Adagio ein, denen die Figurationen der Streicher folgen, über welchen dann bei der Verkündung der Inschrift in den Singstimmen und Bläsern die ehernen Oktaven der alten Cantus firmus-Melodie „Ach Gott vom Himmel sieh darein" dahinschreiten:



Darum erscheint im Singspiel eine Choralfiguration, die technisch an die Bachstudien im Hause van Swietens, im melancholischen, aber doch energischen Charakter an Michael Haydnsche Kirchen=musik anknüpfte. Nicht wegen eines äußeren Effektes oder zur gesanglichen Beschäftigung zweier Nebenpersonen wird dieses Stück eingeworfen, sondern zum Zweck und mit der Wirkung einer höchsten seelischen Vertiefung dieses auf die Krisis des Dramas hindrängenden Vorgangs, der Mozart bis ins Innerste erschütterte. Es waren die Stimmen der Abgeschiedenen, denen er im Gesang der beiden schwarzen Männer Ausdruck verlieh. Wie in der vorhergehenden Szene die drei Knaben zu Pamina, so sprechen, nachdem die Choralfiguration verklungen ist, die zwei schwarzen Männer tröstend zu Tamino. Dessen Unruhe verrät das Allegretto. Nach dem wohl mit Absicht nicht in ein längeres Liebesduett auslaufenden, zart innigen Andante des Liebespaares und Paminas Erzählung von der Entstehung der wundersamen Flöte verbinden sich die Stimmen der Gewappneten mit Tamino und Pamina zu einem Quartett, das die Betrachtung von „des Todes düsterer Nacht" in mild verklärende Töne hüllt. Auf dieser Szene der schwarzen Männer liegt für Mozart der Schwer=punkt des zweiten Bildes. Für ihn haben die Liebenden hier die härteste Prüfung bereits bestanden, es bedarf nicht mehr einer sichtbaren Wasser= und Feuerprobe. So ist der äußerliche Vorgang, die Wanderung des Liebespaares durch Feuer und Wasser, denn auch musikalisch nicht zu einem großen programmatischen Tonstück ausgestaltet, die instrumentale Illustrierung vielmehr auf ein Mindestmaß beschränkt. Über den leisen, kurzen Akkorden der

Hörner, Trompeten und Posaunen und den Pianoschlägen der Pauken schwebt die Flötenstimme. Und auch der Jubelchor der Priester, dessen Cdur mit dem Cmoll der Choralfiguration kontrastiert, ist mehr ein äußerer Abschluß als eine höchste Steigerung, die schon vorher erreicht ist.

Dem tiefernsten Bild der schwarzen Männer direkt eine Papagenoszene folgen zu lassen, mußte für den Giocosa-Musiker eine besonders reizvolle Aufgabe bilden. Jetzt soll auch auf Papageno das volle Licht fallen. Wenn Zweifel über sein Wesen bestanden, so sollen sie jetzt behoben werden. Der Vogelfänger ist für Mozart nicht eine Kontrastfigur im Sinne des Osmin — eine solche ist hier der Mohr —, sondern eine Kontrastfigur anderer Art, ein naiver Naturmensch, dem ebensowenig wie Tamino ein unreiner Trieb anhaftet, der aber kein höheres sittliches Streben kennt und in den harmlosen Genüssen des Daseins seine Befriedigung findet. Der leichte, flüssige, figaroartige Buffoton kehrt wieder; das Orchester holt wie zu einem Rondo oder Jagdstück aus. Papageno ermannt sich zum Entschlusse, dem Leben ein freiwilliges Ende zu bereiten. Die Musik wendet die eilenden Achtelreihen von Gdur nach Gmoll. Schon aber steigt in Papageno wieder ein Hoffnungsschimmer auf, daß doch noch jemand sich seiner erbarmen möchte: der klägliche Ton schwenkt zur früheren Lustigkeit um. Aber niemand hilft. Papageno ruft der „falschen Welt" eine „gute Nacht" zu: das Allegro verlangsamt sich, ohne doch den bisherigen Rhythmus aufzugeben, zu einem Andante, die Buffomotive verwandeln sich zu einem wehmütigen Schwanengesang. Papageno nimmt auf das Geheiß der drei Knaben nun zum Glockenspiel seine Zuflucht:

„Klinget, Glöckchen, klinget,
Schafft mein Mädchen her."

Der Buffoton geht in die Wiener volksmäßige Liedweise über. Die Papagena erscheint, und damit kommt ein Duett in Fluß. Das gefiederte Paar besingt das Glück der Vereinigung und schwelgt in den Vorfreuden über die zukünftige, blühende Nach-

kommenschaft. Die liedmäßigen Melodien nehmen bei der Erwähnung der „lieben, kleinen Kinderlein“ einen besonders zärtlichen und rührenden Ausdruck an, werden dann aber von einem Buffoscherz abgelöst, der mit den Namen der künftigen Papagenos und Papagenas ein übermütiges Spiel treibt. Diese bald an die Buffa, bald an den Liederton des Wiener Singspiels erinnernde, freigebaute Szene überschreitet nirgends einmal stärker die Grenzen, versteigt sich weder in der Selbstmordszene ins Tragische, noch im Duett ins Derbpossenhafte und flicht schlichte Herzenstöne ein. Sie wird ein mit überlegenem Humor gezeichnetes Gegenstück zur Selbstmordszene Paminas und dem Liebesgesang Paminas und Taminos und fügt sich harmonisch in Mozarts musikdramatisches Räderwerk ein.

Noch steht der Entscheidungskampf zwischen Finsternis und Licht bevor. Was sich bisher in Mozarts Finale ereignet hatte, zeigte bereits die volle Niederlage der Königin. Es fehlte aber noch die sichtbare Vernichtung der feindlichen Partei. Das Unisono-Quartenmotiv der Streicher durchzieht das C moll Ensemble der Königin, der drei Damen und des Mohren; bei der Werbung des Mohren stellt sich wieder das Tremolo der Streicher ein, die Huldigung vor der Königin nimmt einen feierlich düsteren Charakter an. Die Musik faßt diese Vorgänge äußerst knapp zusammen, eilt unaufhaltsam vorwärts und deutet dann auch nur mit ein paar Strichen — verminderten Septakkorden und alterierten Akkordtönen des vollen Orchesters — den Untergang der feindlichen Macht an, wogegen Schikaneders Szeneriekunst diesen begreiflicher Weise zu einem maschinellen Glanzstück zu gestalten sich alle Mühe gegeben hatte. Nur noch wenige Takte und die letzte Verwandlung ins Reich des Lichtes ist vollzogen. Der mit Trompeten und Posaunen instrumentierte, nun auch Sopran- und Altstimmen heranziehende Schlußchor, der den „Sieg der Stärke“ verherrlicht, greift wohl in beabsichtigter innerer Beziehung den Mollanfang der Szene der schwarzen Männer weihevoll in Dur auf und läßt dann das Werk jubelnd, aber nicht mit einer über-

schwenglichen Fanfare ausklingen. Mit dem Dank der Eingeweihten an die Gottheit verband wohl Mozart den eigenen für die Überwindung der zahlreichen Prüfungen, die er zu bestehen hatte.

Aus Schikaneders Märchenstück schuf Mozart das genialste Singspiel, das aus der damaligen Wiener Singspielproduktion hervorging. Dem Meister der Giocosa gelang es, auch im deutschen Singspiel einen vollen Ausgleich zwischen den heterogensten Stilelementen herbeizuführen, wie sie das Wiener Singspiel aufgegriffen hatte; er vermochte über die „Entführung" hinaus die bunte Vielheit zu einer künstlerischen Einheit zu gestalten und in den Dienst der dramatischen Charakteristik und musikalischen Zeichnung der einzelnen Bezirke seines romantischen Bühnenspiels zu stellen. Sein Hauptaugenmerk ist auch hier nicht auf das Äußerliche der Personen und Vorgänge gerichtet. Trotz aller textlichen Ablenkungen bleibt er seinem Opernideal treu. Die Träger bestimmter symbolischer Handlungen sind ihm nicht dekorative, dunkle Allegorien eines geheimnisvollen Mysterienkults, sondern lebendige Individualitäten, und selbst nebengeordnete Gruppen wie die der drei Knaben erfahren eine Beseelung, welche sie aus dem Bereich Schikaneders heraushebt. Sarastro, Tamino und Pamina, Monostatos und die Volksfigur des Vogelfängers stehen als festumrissene, unteilbare Gestalten auf dem Boden der Wirklichkeit; ihr Fühlen und Sehnen kommt in so echter, bis zu den intimsten Vorgängen vordringender Weise zum Durchbruch, daß wir diesen Figuren und damit Mozarts Märchenstück auf den Grund schauen. Nichts von den markerschütternden, stärkster Realität künstlerischer Erregung entquellenden Tönen des „Don Giovanni" hören wir hier. Vielmehr sind es die Wunder eines zeitlosen Märchenspiels, die Mozart als Traum und Gleichnis an uns vorüberziehen läßt und mit der Unfehlbarkeit seiner Klangphantasie in mystische und milde Farben taucht, ohne dabei, wozu gerade hier der Musiker hätte verleitet werden können, von breiten instrumentalen Visionen und Naturschilderungen einen ausgiebigen Gebrauch zu machen. So besteht zwischen den Szenen des Kom-

thurs und der schwarzen Männer ein merkbarer Unterschied. An die Stelle des furchtbaren Schuldeinforderers treten hier die versöhnenden Friedensboten, die in die Gefilde der Seligen geleiten. Während der Dramatiker Mozart in seinen früheren dramatischen Hauptwerken in erster Linie auf das Herausmeißeln der Charaktere das Schwergewicht legte, tritt jetzt daneben auch die künstlerische Darstellung einer großen Grundidee in den Vordergrund. Mozart singt aus eigenem Erlebnis heraus ein maurerisches Hohelied auf die Verbrüderung der Menschen und verklärt Vergänglichkeit und Tod. Wie die Giocosa, so hat Mozart in der „Zauberflöte" auch das deutsche Wiener Singspiel unter seinen künstlerischen Willen gebeugt und dafür mit der Kraft seiner genialen Persönlichkeit und in deutscher Tiefe und Hingabe an die Aufgaben dramatischer Wahrheit einen musikalischen Stil gefunden, der das äußerliche Gemisch italienischer, französischer und deutscher Züge beseitigte und den Deutschen auf anderem Wege, als es vorher in Mannheim versucht wurde, eine den Italienern und Franzosen ebenbürtige nationale Opernkunst sicherte. Hing die „Zauberflöte" auch in Einzelheiten, in gesprochenen Dialogen und anderem mit dem Singspiel zusammen, sie überholte in Form und Inhalt, Welt- und Kunstauffassung mit Riesenschritten die ganze Gattung und wies die Richtung, die später die deutschen Musiker in der nationalen Oper einschlagen mußten.

---

27. Titus und Requiem — Das Ende

Noch war im Juli 1791 die „Zauberflöte" nicht ganz vollendet. Es fehlte die Ouvertüre, der Priestermarsch zu Beginn des zweiten Aktes, die Instrumentierung einzelner Teile. Die erste Aufführung des Werkes war für den kommenden Herbst in Aussicht genommen. Schikaneder hatte versucht, seinen Mitarbeiter während der Arbeitsmonate durch gesellige Zerstreuungen in guter Stimmung zu erhalten und ihm über die häusliche Unbehaglichkeit wegzuhelfen, die durch den langen Badener Aufenthalt der in vorgerückter Schwangerschaft stehenden Frau Konstanze verursacht war. Aber weder diese gesellschaftlichen Zerstreuungen noch der fröhliche Umgang mit Süßmayr konnten verhindern, daß sich in Mozart immer mehr das Gefühl der Vereinsamung einstellte. Dazu kamen wiederum drückende Existenzsorgen. Im Juli trat bei Mozart eine starke Ermattung ein. „Gehe ich", schreibt er am 7. Juli der Gattin, „ans Klavier und singe etwas aus der Oper, so muß ich gleich aufhören — es macht mir zu viel Empfindung." Frau Konstanze kehrte nun nach Wien zurück und schenkte am 26. Juli ihrem Sohne Franz Xaver Wolfgang das Leben. Auch jetzt sollte es für Mozarts künstlerische Schaffenstätigkeit keine Atempause geben. Zwei neue Aufträge wurden ihm zuteil, die keinen längeren Aufschub duldeten. Ein unbekannter Bote eines Ungenannten, hinter dem der böhmische Graf Franz von Walsegg steckte, bestellte unter günstigen Bedingungen ein neues „Requiem". Alle Schauer des sein Lebensende ahnenden kranken Menschen mochten Mozarts Seele bei dieser eigentümlichen, ihm rätselhaften Bestellung einer Totenmesse durchrieseln. Ehe er sich jedoch mit dieser Arbeit länger beschäftigen konnte, erhielt er die Einladung, für die im September bevorstehende Krönung Leopolds II. zum böhmischen König gegen ein Honorar von 200 Dukaten die Prager Festoper zu schreiben. Diese Einladung der böhmischen Stände, die wohl durch den

wieder nach Prag zurückgekehrten Guardasoni veranlaßt war, erschien ihm als eine ehrende Huldigung seitens der Stadt, für die er seinen „Don Giovanni“ geschaffen hatte.

Mancherlei Gründe, die sich heute der Beurteilung entziehen, werden die Veranlassung gegeben haben, Mozart erst im letzten Augenblick, als kein Tag mehr zu verlieren war, die neue Prager Festoper anzuvertrauen. Nur einige Wochen standen ihm daher zur Niederschrift und Einstudierung des Werkes zu Gebote. Und schon bald, vielleicht Mitte August, traf er selbst Anstalten, mit der Gattin und Süßmayr nach Prag zu fahren. Als Textbuch hatte er Metastasios „La clemenza di Tito“, die sich schon seit den 30er Jahren der Vorliebe italienischer Opernmusiker erfreute, in einer Bearbeitung des sächsischen Hofpoeten Caterino Mazzolà zur Verfügung. Eine Opera seria und gerade dieses Libretto Metastasios mochte den Prager maßgebenden Kreisen für das Krönungsfest besonders geeignet erscheinen.

Vitellia, des entthronten Vespasian Tochter, will den neuen Kaiser Titus, von dem sie sich verschmäht fühlt, stürzen und stachelt, um ihr Ziel zu erreichen, Sextus auf, der aus Liebe zu ihr auch nicht davor zurückschreckt, der Meuchelmörder seines kaiserlichen Freundes zu werden. Das Kapitol wird in Brand gesetzt; Sextus wähnt, den Freund niedergestochen zu haben. Titus ist jedoch gerettet, der Mordplan wird offenbar. Ein freimütiges Geständnis kann den Sextus noch vor dem Tode bewahren, aber der Verschwörer will die Anstifterin nicht verraten. Schon schwebt Sextus in der höchsten Gefahr – im Amphitheater soll ihn die Strafe ereilen –, da rafft sich Vitellia auf und gesteht reuevoll ihre Schuld. Der gütige Kaiser übt jedoch nicht Vergeltung, sondern verzeiht ihr und den Verschwörern. In diese Haupthandlung ist noch eine Nebenhandlung verflochten, an der Servilia, die Schwester des Sextus, und Annius, der Freund des Sextus, beteiligt sind. Das war ein Kapitel aus der römischen Geschichte, eine lehrhafte Idealisierung der absoluten Monarchie in der Auffassung und Umdichtung der Aufklärung, mit all den Licht- und

Schattenseiten, die Metastasios Librettistik eigen waren. Diese dramatische Formulierung des monarchischen Gedankens behielt ihr Recht, solange das Zeitalter der Humanität die Güte und Milde der Herrscher verherrlichte, und fand auch noch später bei denen Zustimmung, die in der Erinnerung vergangener besserer Zeiten schwelgten. An diesem altbewährten Text nahm nun Mazzolà, der sich bereits in Italien die Sporen des Opernlibrettisten verdient hatte, eine leichte Modernisierung vor. Sie erstreckte sich auf Vereinfachungen und Kürzungen, auf die damals in der Seria Mode werdende Verteilung der Handlung auf zwei Akte, auf die Einfügung von Ensembles, die zwar Mozart entgegenkamen, aber durch die Art, wie sie öfters bewerkstelligt wurden, nicht durchweg einen dramatischen Gewinn bedeuteten. Es war ein Glück, daß Mazzolà sich auf diese Veränderungen beschränkte, das Original meist unangetastet ließ und auf eine tiefergreifende Umgestaltung verzichtete, zu deren Ausführung ihm die künstlerische Kraft gefehlt hätte.

Mozart stellte sich bei diesem Texte wieder auf den Boden der Opera seria, die er nach dem „Idomeneo“ verlassen hatte. Er hegte jetzt nicht mehr die Absicht, als Mitarbeiter jener Opernmusiker aufzutreten, die sich um die Umgestaltung der Seria bemühten. Der Meister der Giocosa stand jetzt Bestrebungen innerlich fern, wie sie neuerdings von Sacchini, Cherubini, Salieri und anderen ausgingen und unter der Wirkung von Glucks Reformwerk auf eine weitere Annäherung an die französische Oper hinzielten. Er wollte und mußte schon unter dem Zwang der Prager Verhältnisse eine Gelegenheits-Seria schreiben, die keine neuen Bahnen einschlug und den herkömmlichen Forderungen einer italienischen Festoper entsprach. Der Umstand, daß Mozart nur eine kurze Spanne Zeit für diese neue Opernarbeit zur Verfügung hatte und sie unter dem Druck eines äußerst schlechten Gesundheitszustandes bewältigen mußte, spricht dafür, daß die Vermutung einen tatsächlichen Hintergrund hatte, Mozart habe die Komposition der Secco-Rezitative dem fünfundzwanzigjährigen

Süßmayr überlassen. War auch Mozart einer solchen Arbeitsteilung bis jetzt nicht gefolgt, die Übertragung des Secco an jüngere Hilfskräfte galt bei den Neuneapolitanern als nichts Ungewöhnliches. Die für ein Mozartsches Werk der damaligen Zeit ungemein einfache und magere Instrumentierung zahlreicher Abschnitte des „Titus" erklärt sich vielleicht ebenfalls aus der eiligen Arbeit, die Mozart trotz seiner Kränklichkeit zu leisten hatte, vielleicht aber auch aus einer Rücksichtnahme auf Geschmacksrichtungen des Wiener Hofes, die schon früher seine Orchesterbehandlung in der Oper zu überladen gefunden hatten — „gewaltig viel Noten" äußerte Joseph II. — und denen er bei seiner damaligen traurigen Lebenslage keinen Grund zur Kritik an der Krönungsoper in die Hände spielen wollte.

Die Sologesänge des „Titus" (K. 621), die in den Formen nun wie die Seriateile der „Zauberflöte" vielfach knapper und enger gehalten sind und bei den Monologen der Vitellia und des Sextus wieder zur Zweiteiligkeit zurückkehren, bewegen sich gleich jenen des „Idomeneo" auf italienischer Grundlage. Diese Arien dienen aber nur mehr in einzelnen Zügen tieferer dramatischer Charakteristik; nur allzu deutlich ist ihnen der Stempel zeitgenössischer neuneapolitanischer Opernmusik aufgeprägt. Die Hauptgestalten — der hoheitvolle, gütige Imperator; die ehrgeizige, von glühender Leidenschaft durchwühlte Vitellia; der im Konflikt zwischen Liebe und Freundespflicht hin- und hergezerrte Sextus — verlieren dadurch an dramatischer Schärfe und innerem Leben. Die beiden Gegenspieler verdichten sich nicht zu jenen lebensvollen Individualitäten, die in Mozarts dramatischen Hauptwerken auf der Bühne erschienen. Die Kastratenpartie des Sextus, die in Ermanglung eines männlichen Vertreters einer Sängerin zugeteilt wurde, versinkt selbst in tragischen Situationen in eine matte, konventionelle Ausdrucksweise, die den Abschiedsgesang vor der Hinrichtung in ein spielerisches Allegro Sartischer Stilisierung auslaufen läßt. Gewiß hatte Mozart auch jetzt auf das örtlich verfügbare Sängerpersonal Rücksicht zu nehmen; aber diese Rücksichtnahme war für

ihn im „Figaro“, im „Don Giovanni“, in der „Zauberflöte“ kein Hindernis gewesen, die Figuren zu jenen einheitlichen Charakteren umzuprägen, die ihm vor Augen standen. Dazu kommt noch, daß einigen Arien konzertierende Blasinstrumente (Klarinette, Bassetthorn) beigegeben sind, die wohl für den ebenfalls nach Prag bestellten Freund Stadler bestimmt waren, und die nur teilweise einen höheren Zweck als die vordringliche Äußerung blendender Virtuosität verfolgen. Freilich wird der Melodik einzelner Arienabschnitte, wie z. B. dem Adagio von Sextus' Abschiedsgesang, eine so echt Mozartsche Färbung zuteil, in Vitellias letztem Monolog erfährt die Todesvision eine so ernst feierliche Darstellung, daß auf die Personen stellenweise ein helleres Licht fällt.

Der Grundzug neuneapolitanischer Weichheit, die gelegentlich auch wieder an Christian Bach erinnert, aber zugleich von Mozart geadelt ist, breitet sich auch auf die Duette und Terzette aus. Selbst die tragische Szene des ersten Aktes, in der die Heldin in abreißenden, wilden Ausrufen der höchsten Erregung Ausdruck verleiht, wird durch die Einsprache der beiden Männer eher geglättet als gesteigert. Vitellia, die soeben den Sextus zum Mord angestiftet und dann durch Annius und den Präfekten erfahren hatte, daß der Kaiser ihr die Hand anbiete, wird sich jetzt zu ihrem Entsetzen bewußt, ihr eigenes Glück zerstört zu haben. Die beiden Männer beobachten sie. Dieses Terzett nimmt zwar einen Anlauf zu einem Don Giovanni-artigen Ensemblesatz, erfaßt aber neben der Vitellia nicht auch die beiden Männerstimmen als dramatisch gleichwertige Kräfte und überläßt ihnen fast durchweg weiche, begleitende Melodiestellen. Die stärkste dramatische Leistung gelang Mozart dagegen im ersten Finale, das ihn offenbar besonders inspiriert hatte. Ein ausgedehntes, wild großartiges Accompagnato des Sextus, das sich dem eben erwähnten Terzett unmittelbar anschließt, leitet es ein. Sextus steht vor dem mörderischen Anschlag, er wird von furchtbaren Seelenqualen gefoltert. Die Rezitative enthüllen hier seinen Charakter viel deutlicher als die Arien. Das im ganzen Accompagnato festgehaltene Orchestermotiv entfaltet

sich beim Auflodern der Flammen aus dem Kapitol zu den Erinnyen-figuren des Gluckschen Orest. Sextus will zur Tat schreiten. Da überkommt ihn Reue; er gedenkt des Titus und fleht für ihn zum Himmel. Damit setzt das Finale ein. Die Feuersbrunst dehnt sich aus; sie bleibt von Mozart musikalisch unbeachtet. Annius, Servilia, der Präfekt, Vitellia eilen vorüber, erfüllt von Angst, Furcht und Abscheu. Verzweiflungsschreie des Volkes werden von ferne hörbar. Der Mörder schwankt über die Bühne und verkündigt den Tod des Titus. In äußerst knappen plastischen Strichen zeichnet die Musik dieses Bild der Verwirrung und des Schreckens. Der Orchesterpart ist jetzt sorgfältig ausgestaltet. Den in fieberhafter Hast dahineilenden Singstimmen, die sich unmittelbar einander ablösen und bei den Verzweiflungsschreien des Come da lontano-Chors, wie in die Enge getrieben und zur Abwehr, zur Gemeinschaft vereinigen, folgen die Synkopen und Tremolos der Geigen; die Exklamationen der Holzbläser, Hörner und Trompeten unterstreichen die Chorstellen. Dynamische Gegensätze, herabstürzende Orchesterfiguren und Generalpausen verstärken die über diesen Vorgängen lastende unheimliche Stimmung, bis der dramatisch bewegte Abschnitt unterbrochen wird durch ein kurzes Rezitativ, welches das Bekenntnis des Sextus bringt. Und nun tritt nicht etwa eine Steigerung der Bewegung ein, die auf einen effektvollen Aktschluß hinzielt, sondern die Musik biegt gegen die Erwartung in ein eigenartiges Andante von psychologischer Feinheit und tiefer dramatischer Wirkung ein. Der Come da lontano-Chor läßt jetzt nicht mehr einzelne Verzweiflungsrufe, sondern vollständige Sätze hören. Und in diese Klagen und Verwünschungen klingt gleichzeitig der Chor der Solisten herein. Vielleicht waren es Anregungen aus Salieris Werken, die Mozart auf den Gedanken kommen ließen, Chor und Solisten bei ihrer Vereinigung getrennt zu behandeln und doch so miteinander direkt zu verbinden, daß nicht die eine Gruppe mit der andern durchweg alterniert. Und zu dem Chor des Volkes und dem der Solisten gesellt sich gleichzeitig noch ein dritter der Holzbläser, Hörner, Trompeten und Pauken mit

den Rhythmen eines leisen Trauermarsches. Dieses Andante ist abgesehen von einzelnen jähen Aufschreien nicht auf den Ton wilden Schreckens und tobender Wut, sondern stillen Ernstes gestimmt; alles steht bleich und erschüttert vor der furchtbaren Tat. Mit Piano-Akkorden schließt das Finale ab.

Den Charakter der glanzvollen Festoper betonen die wieder an die italienische Theatersinfonie anknüpfende rauschende Ouverture und die Staffagenchöre, von denen die Begrüßung des Imperators vor dem Urteilsspruch in den Rhythmen und der feierlichen Würde einen Händelschen Zug annimmt.

Am 2. September konnte Mozart in Anwesenheit des kaiserlichen Hofes im Nationaltheater seinen „Don Giovanni“ dirigieren. Der junge Franz Alexander von Kleist, der an diesem Abend teilnahm, schildert Mozart als einen „kleinen Mann im grünen Rock, dessen Auge verrät, was sein bescheidener Anstand verschweigt“, und zieht eine Parallele zwischen Kaiser und Künstler, die zugunsten des letzteren ausfällt. Am 6. September, dem Krönungstag, folgte die E r s t a u f f ü h r u n g des „Titus“. Vermutlich sang der Tenorist Antonio Baglioni die Titelrolle, und waren den Sängerinnen Marchetti und Perini die Partien der Vitellia und des Sextus anvertraut. Die Majestäten erschienen, ein geladenes Publikum vom Adel und der Universität bis zu den Abordnungen der Bürgergarde füllte das Nationaltheater bis auf den letzten Platz. Im Gefolge des Kaisers wird auch Salieri, der mit Mitgliedern der Wiener Hofkapelle zu den Krönungszeremonien im Dome befohlen war, der Aufführung beigewohnt haben. Die Oper fand jedoch nur geteilten Beifall, was von wohlwollenden Zeitgenossen der bei den damaligen Krönungsfeiern üblichen Übersättigung des Publikums mit Festlichkeiten und Vergnügungen zugeschrieben wurde, aber doch auch in dem Werke selbst seinen Grund hatte. Die weiteren Prager Wiederholungen im September brachten einen etwas größeren Erfolg. Erst im März 1795 kam die Oper an das Wiener Burgtheater. Später wurden immer wieder Versuche gemacht, sie am Leben zu erhalten.

Enttäuscht und leidend verließ Mozart mit der Gattin um die Mitte September Prag. „Wehmütig" mit dem „ahnenden Gefühl seines nahen Lebensendes" verabschiedete er sich von seinen Freunden und Gönnern, dem Duschekschen Kreise. In Wien stand die Erstaufführung der „Zauberflöte" bevor. Noch hatte er die Partitur der „deutschen Oper" zu vollenden und die noch fehlenden Stücke niederzuschreiben. Er wählte für die Einleitungssinfonie den Grundriß der französischen Ouverture, ebensowenig wie im „Don Giovanni" lediglich aus formalen Gründen, sondern weil er ihm für die Entwicklung der Gedanken, die er der Handlung vorausschicken wollte, wieder besonders geeignet erschien. Die feierliche Adagio-Einleitung mit den Posaunenklängen und die spätere symbolische Adagio-Episode mit den dreimal drei Akkorden, die wie in Holzbauers Güntherouverture den Allegrofluß plötzlich ins Stocken bringt und in der Priesterversammlung des zweiten Akts wiederkehrt, weisen bereits auf das Reich Sarastros. Im fugierten Allegro kommt der Meister der „Jupiter"-Sinfonie in C zum Worte, dem es aber hier nicht darum zu tun ist, den „Kennern" gleich zu Anfang ein Stück „gelehrter" Musik darzubieten oder gar auf den geschwätzigen Papageno vorzubereiten, sondern im allgemeinen in die Märchenstimmung zu versetzen, von der die folgende Handlung getragen wird. Als Einleitung des zweiten Akts entstand ein Priestermarsch, der wie der letzte Marsch im „Idomeneo" den Einfluß von Glucks Alcestemarsch verrät, aber in noch erhöhtem Maße eine elegische Färbung annahm.

Und dann kam am 30. September der Abend der Erstaufführung der „Zauberflöte" in Schikaneders kleinem Theater auf der Wieden. Mozart selbst dirigierte. Den Sarastro sang Franz Gerl, der eine besonders tiefe Baßstimme besaß, den Tamino der auch als Komponist bekannte Tenorist Benedikt Schack, den Papageno Schikaneder, den Mohren Nouseul, der Gatte der Burgtheaterheroine. Als Pamina trat die junge Nannina Gottlieb auf, als Königin der Nacht Mozarts Schwägerin Josepha Hofer. Der Erfolg war wider alle Erwartung nicht durchschlagend, nahm aber

bei den nächsten Wiederholungen zu und hielt wohl hauptsächlich wegen der Volkstümlichkeit einzelner Teile an, so daß das Werk im Verlaufe eines Jahres zahlreiche Wiener Aufführungen erlebte. In den nächsten Jahren erschien die „Zauberflöte" auch auf den Bühnen außerhalb Wiens, 1792 in Prag, 1793 in Frankfurt a. M., 1794 in Berlin und Hamburg; in Textbearbeitungen im gleichen Jahre in Weimar und Dresden. In den ersten Dezennien des neuen Jahrhunderts trat sie allmählich einen Siegeszug durch die deutschen Städte an, wurde auch im Auslande gespielt, und ihre Popularität bewirkte, daß auch die anderen dramatischen Hauptwerke Mozarts wieder hervorgeholt wurden. Nach 1820 beherrscht Mozart den deutschen Opernspielplan.

Die wachsende Anteilnahme, deren sich die „Zauberflöte" von seiten des Wiener Publikums in Schikaneders Theater zu erfreuen hatte, erfüllte Mozart mit lebhafter Befriedigung. Frau Konstanze war bereits am 7. Oktober wieder zur Erholung nach Baden gefahren; die beiden Kinder waren in Pflege gegeben. So berichtete denn Mozart getreulich nach Baden, „wie sehr und immer mehr diese Oper steigt", daß ihn der „stille Beifall am meisten freue", den sie bei den Wiederholungen finde, daß auch Salieri der Aufführung mit „aller Aufmerksamkeit" gefolgt und „von der Sinfonie bis zum letzten Chor kein Stück" gewesen wäre, das diesem „nicht ein Bravo oder Bello entlockt" hätte. Er hielt es für ein glückliches Zeichen, daß nicht allein Schikaneders Szeneriekünste und Maschineneffekte das Publikum fesselten und selbst die Italienerpartei mit ihrem Führer, dem er das Schlimmste zutraute, dem neuen Werke nicht die Anerkennung versagte.

Währenddessen verschlechterte sich Mozarts körperlicher Zustand immer mehr. Seine Gesichtsfarbe war blaß; Ohnmachtsanfälle, die auf eine völlige Erschöpfung schließen ließen, stellten sich neben Frostgefühlen ein, ebenso Stimmungen der Schwermut und Ahnungen eines baldigen Endes. In der Fieberphantasie sieht er den Giftmischer, der ihn dem Tode ausgeliefert habe. Dann folgten auch wieder Tage besonderen Wohlbefindens. Trotz all

dieser äußerst bedenklichen Symptome trieb es ihn aber wie durch einen inneren Zwang zu den neuen Arbeiten. Wohl Mitte November kehrte Frau Konstanze, vielleicht auf den Rat besorgter Freunde, endlich in die Rauhensteingasse zurück. Am 20. November mußte Mozart jeden Widerstand aufgeben und das Krankenlager aufsuchen. Wenn der Abend kam, legte er die Uhr neben sich und folgte im Geiste den Wiederholungen der „Zauberflöte": „Jetzt ist der erste Akt aus, jetzt ist die Stelle: dir große Königin der Nacht".

Die neuen und letzten Arbeiten waren ein Klarinettenkonzert (K. 622) für den Freund Stadler, eine Freimaurerkantate auf einen Text Schikaneders für drei Solostimmen und Orchester (K. 623) und das Requiem (K. 626). War die Kantate, in der ein schwungvoller Chor die eingänglichen Solostücke der Tenor- und Baßstimmen umrahmt, ein rechtes Gelegenheitsopus für eine Wiener Logenfeier, so erhebt sich das dreisätzige Klarinettenkonzert weit über die rasch hingeworfenen und vor allem auf die praktische Verwendbarkeit bedachten Bläserkonzerte, wie sie damals zahlreich den Virtuosen dargeboten wurden. Was Mozart seit der Mannheimer Zeit der Klarinette an zarten und innigen Melodien, an glänzendem Figurenwerk, an Tönen des tiefen Altregisters in seinen Instrumentalwerken und Opern, zuletzt im „Titus", übertragen hatte, faßte er hier noch einmal zusammen. Das Konzert überragt auch Mozarts eigene frühere Bläserkonzerte in Anlage, Gedankengehalt und den kontrapunktischen Abschnitten. Das Werk, das Mozart in diesen Wochen und bis in seine letzten Tage hinein innerlich am stärksten beschäftigte, war das Requiem.
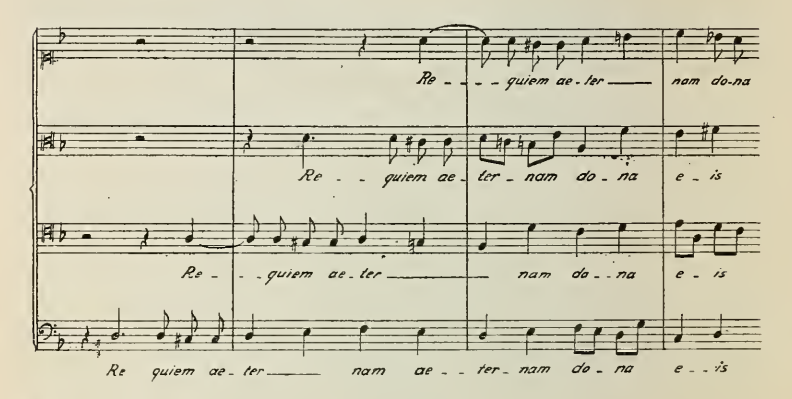
Seit Jahrhunderten hielten die Kirchenmusiker darauf, der Totenmesse einen tiefernsten Grundton zu geben. Im 17. Jahrhundert zeigte der Venezianer Francesco Cavalli, welcher Anteil an seinem monumentalen achtstimmigen Requiem, das er für sich selbst schrieb, dem persönlichen Erlebnis zukommt. Auch als die Neapolitaner auftraten und die Instrumentalmesse pflegten, wurde die begleitete Missa pro defunctis von den Schattenseiten des

Stilus mixtus im allgemeinen weniger stark berührt. Aus Hasses drei großen begleiteten Totenmessen, deren letzter in Frankreich Gossecs hervorragende „Messe des morts“ zeitlich nahe liegt, spricht ein Geist, der nicht nur in dramatischer Blickrichtung bei der Dies irae-Sequenz das Orchester zu packenden Szenen aufruft, sondern auch das virtuose Element der vokalen Solosätze zurückdämmt, an alte liturgische Intonationen anknüpft und vor allem den Ernst des Vorwurfs nicht verkennt. Hasses Kirchenmusik hatte schon auf den jungen Mozart gewirkt; ebenso die Kirchenmusik der Salzburger Meister Eberlin und Michael Haydn, die gleichfalls an der Requiem-Komposition beteiligt waren. Die eine oder andere dieser Totenmessen mag Mozart bereits in Salzburg oder später auch in Wien kennen gelernt haben. Seit seinem Ausscheiden aus dem Salzburger Hofdienst hatte er unter dem Zwang der Wiener kirchenmusikalischen Verhältnisse die Messenkomposition aufgegeben und nur, vor etwa neun Jahren, die große Cmoll-Messe für Salzburg in Angriff genommen, dann aber unvollendet beiseite gelegt. Nun stand er vor seinem ersten und letzten Requiem. Nicht bloß zur Erledigung eines Auftrags sollte es dienen. Die seelische Disposition war bei dem todkranken Meister, der schon seit Jahren mit dem Todesproblem rang, im höchsten Grade vorhanden.

Mozart legte den Grundriß der Messe so an, daß er den Introitus mit dem Chor „Requiem aeternam dona eis Domine“ beginnen ließ, das „et lux perpetua“ dramatisch hervorhob und hierauf das „Te decet hymnus“ als sechs taktige, choralmäßige Intonation des Sopran-Solos anschloß. Mit dem „Exaudi orationem meam“ greift wieder der Chor in lebhafter Bewegung ein und kehrt dann zum „Requiem aeternam“ zurück. Diesem Adagio des Introitus folgt unmittelbar die ausgedehnte Allegro-Fuge, die das „Kyrie“ und „Christe eleison“ nicht voneinander absondert, sondern miteinander verbindet. Die Sequenz ist in sechs abgeschlossene Teile zerlegt: das „Dies irae“ für Chor, das „Tuba mirum“ der vier nacheinander einsetzenden Solostimmen,

das „Rex tremendae“ des Chors und das „Recordare“, das wieder den vier Solostimmen zugeteilt war. Das „Confutatis“ und das „Lacrimosa“ wird vom Chor gesungen. Mit dem achten Takte des „Lacrimosa“ hört Mozarts Handschrift auf. War schon in der Sequenz der Orchestersatz von Mozart vielfach nicht vollständig ausgeführt, so blieb im Offertorium – dem „Domine“ und „Hostias“ – die Niederschrift mit ganz geringen Ausnahmen auf die Singstimmen und den Generalbaß beschränkt. Der junge Süßmayr, ein Musiker von entschiedener Begabung, der die Entstehung des Werkes miterlebte, ergänzte nach Mozarts Tode die Instrumentation dieser Teile und komponierte die noch fehlenden Abschnitte der Messe – „Sanctus“, „Osanna“, „Benedictus“, „Agnus Dei“ – auf Grund Mozartscher Skizzen mit mehr oder weniger Glück hinzu. Das „Agnus Dei“ sollte wohl nach Mozarts Absicht in die Introitus-Musik einschwenken und dadurch das Ganze abrunden. Frau Konstanzes Manipulationen und Meinungsverschiedenheiten über das Verhältnis der Bearbeitung zum Original gaben dann im 19. Jahrhundert den Anlaß zu jenem heftigen literarischen Streit, der sich um die Echtheit von Mozarts „Requiem“ erhob und erst allmählich den tatsächlichen Sachverhalt aufklärte. Wenn wir den Grundriß der Messe, soweit sie unzweifelhaft von Mozart selbst herrührt, untersuchen, so sehen wir deutlich die Anlage des neapolitanischen Requiems hindurchschimmern. Auch in Einzelheiten steht sie auf diesem Boden. Im „Dies irae“ wird der tremor illustriert, das „Tuba mirum“ wird durch die Posaune des „jüngsten Gerichts“, das „Rex tremendae“ wie bei Hasse durch das dreimal abgerissen hervorgestoßene Anfangswort eingeleitet und mit dem leisen Erlösungsruf „Salve me fons pietatis“ beendet. Das „Confutatis maledictis“ schildert den Zustand der den Flammen überlieferten Verdammten; scharf kontrastiert hierzu die Bitte „voca me“. Im „Lacrimosa“ waltet wie bei Hasse der $^{12}/_{8}$ Takt. Aber gegenüber den Neapolitanern und Mozarts eigenen früheren Messen meidet das „Requiem“ jetzt die selbständigen, geschlossenen Solostücke. Mozart behandelt zum

Beispiel das „Te decet hymnus" nicht als mehrteilige Arie und übt bei den dramatischen Schilderungen etwa des „et lux perpetua" ebenso eine gewisse Zurückhaltung wie bei der Darstellung der hereingebrochenen Katastrophe des Weltuntergangs im „Dies irae". Vor allem fällt jetzt die straffe Zusammenfassung der einzelnen Abschnitte auf, der kirchliche Ernst des Ausdrucks, der bereits den Introitus durchzieht:



Die Eindrücke des Wiener Caldara-Kreises, der Bach- und Händelstudien bei van Swieten werden in Mozart lebendig: der Kontrapunkt gewinnt bei ihm für den Ausdruck des Religiösen wieder besondere Bedeutung. In dieser Hinsicht zeigt ein Vergleich mit seinen Jugendwerken, der Messe in F, einigen Vespern, dem „Misericordias domini", Mozarts außerordentliche künstlerische Entwicklung während der Wiener Jahre. Die monumentale Großartigkeit der Chöre der Wiener C moll-Messe kommt jedoch kaum mehr zum Vorschein. Für den todkranken Mozart war das „Requiem" nicht der künstlerische Rahmen zur Aufrollung eines großen subjektiven Phantasiegemäldes, das alle Schauer des Überirdischen wachruft; er überzieht sein „Requiem" mit der elegischen, ergebungsvollen Friedensstimmung, zu der er auch aus den erregten Sätzen den Weg findet, und flößt ihm die mystischen Klänge der „Zauberflöte", die verklärten Töne des „Ave verum" ein.

Wenn den Dmoll-Introitus Fagotte und Bassetthörner, kurz nacheinander einsetzend und imitierend, mit einer choralartigen Melodie eröffnen, die Forte-Akkorde der drei Posaunen wie Vorboten des nahenden Gerichts vernehmbar werden, die Singstimmen nacheinander mit dem „Requiem aeternam“ einfallen und gleichzeitig die unruhigen Synkopen der Geigen beginnen, oder wenn im „Confutatis“ die getrennten Gruppen der Männer- und Frauenstimmen sich zu dem von tiefster Zerknirschung erfüllten, harmonisch stufenweise herabsinkenden „oro supplex“ vereinigen, im „Lacrimosa“ und „Hostias“ der Chor zu stiller Ergriffenheit und Andacht einkehrt, dann sehen wir, was Mozarts künstlerische Persönlichkeit auch im „Requiem“ hergab. Daß die „Requiem“-Musik stärker von der neapolitanischen Instrumentalmesse abbog und eine ernste, liturgische Auffassung an den Tag legte, vor allem aber auch an ihren musikalischen Höhepunkten die Spuren von Mozarts Genialität unverkennbar an sich trug, war neben der Romantik, die um die Entstehung geheimnisvolle Fäden wob, die Ursache, dem Werke mit Süßmayrs Ergänzungen auf Jahrzehnte hinaus weite Verbreitung nnd eine geradezu beherrschende Stellung in der Requiemliteratur zu sichern.

Während Mozart auf dem Krankenlager an der „Requiem“-partitur arbeitete, verschlimmerte sich sein Zustand von Tag zu Tag. Eine Geschwulst an Händen und Füßen trat in Erscheinung, plötzliches Erbrechen folgte. Das „hitzige Frieselfieber“, das damals in Wien grassierte und zahlreiche Opfer forderte, hatte ihn ergriffen. Geduldig fügte er sich in sein Schicksal, gütig und freundlich gegen seine Umgebung. Der behandelnde Arzt Dr. Nikolaus Closset, ein angesehener Wiener Mediziner, schritt mit dem Primarius des allgemeinen Krankenhauses zum Consilium. Der Verfall des wohl schwindsüchtigen Körpers war jedoch nicht mehr aufzuhalten, die physische Widerstandsfähigkeit des 36 jährigen auf den Nullpunkt gesunken. Finanzielle Zusicherungen aus ungarischen Adelskreisen und aus Holland, die jetzt eintrafen, mochten dem Todkranken noch einige Lichtblicke in seiner traurigen Lage verschaffen.

In der Nacht vom 3. auf den 4. Dezember stellten sich plötzlich die Anzeichen des unmittelbar bevorstehenden Todes ein. Aber Mozart erlebte noch den 4. Dezember. Als gegen Abend Frau Sophie Haibel, Konstanzes jüngste Schwester, vor Mozarts Bett trat, sagte er zu ihr: „Gut, liebe Sophie, daß Sie da sind. Sie müssen heute Nacht dableiben, Sie müssen mich sterben sehen“, und dann: „Ich habe ja schon den Totengeschmack auf der Zunge, und wer wird denn meiner liebsten Konstanze beistehen, wenn Sie nicht hierbleiben.“ Sophie sucht ihm solche Gedanken auszureden, bittet, ihrer Mutter noch erst kurze Nachricht geben zu dürfen, und verspricht, gleich wieder zu kommen. Sie eilt fort; Konstanze läuft ihr nach und fleht sie an, einen Geistlichen bei St. Peter zu holen, der „so wie von ungefähr“ den Kranken besuchen solle. Als Sophie bei St. Peter anklopft, wird sie abgewiesen, da Mozart sie nicht selbst geschickt habe. Der wahre Grund der Weigerung dürfte aber wohl in Mozarts gleichgültigem Verhalten gegenüber den kirchlichen Vorschriften während der letzten Jahre zu suchen sein. Vielleicht war es auch mehr als die Mitteilung einer selbstverständlichen Sache und ein Beruhigungswort für Konstanze, wenn Mozart im verflossenen Juni der Gattin versicherte, daß er die Prozession „mit einer Kerze in der Hand“ begleiten werde. Schließlich gelingt es Sophie, einen Priester zum letzten Liebesdienst zu bewegen. Als der Priester anlangt, vermag er dem Sterbenden nur mehr die letzte Ölung zu spenden. Die Gattin und Süßmayr weilen an Mozarts Schmerzenslager. Sophie kehrt zurück. Der Arzt wird gesucht; endlich findet man ihn im Theater. Er kommt, erklärt Süßmayr im Vertrauen, daß jede Hoffnung aufzugeben sei, und verordnet „kalte Umschläge um den glühenden Kopf“, die den Kranken „so erschütterten, daß er nicht mehr zu sich kam“. Es wird Mitternacht. Mit starren Augen richtet sich der Sterbende auf, dann sinkt er zurück und schlummert hinüber. Fünf Minuten vor ein Uhr, am 5. Dezember 1791, war Mozart verschieden.

Am Morgen benachrichtigt man auf den Wunsch des Ver-

storbenen den Musiker Albrechtsberger und van Swieten. Der Leichnam wird mit dem schwarzen Totengewande bekleidet und im Arbeitszimmer aufgebahrt. Der Unternehmer des Müllerschen Kunstkabinetts hatte bereits die Totenmaske abgenommen. Seine Exzellenz erscheint und dringt auf ein möglichst einfaches und billiges Begräbnis dritter Klasse. Frau Konstanze verliert nun die Fassung, die beiden Kinder waren auswärts untergebracht. Der nächste Tag bricht an. Schneeflocken fallen hernieder. In der Kreuzkapelle bei St. Stefan umstehen nachmittags drei Uhr einige wenige Personen, unter ihnen van Swieten, Salieri, Süßmayr, die Bahre. Nach der Einsegnung geht der armselige Trauerzug durch die Schulerstraße zum Friedhof von St. Marx. Den Leidtragenden schneit es zu stark, sie kehren am Stubentore um. Draußen im Friedhofe läßt man den Sarg hinab in ein Gemeinschaftsgrab zu irgendwelchen anderen Menschen. Der Dezembersturm fegt über die Felder. Niemand kümmert sich um die letzte Ruhestätte des verarmten Musikers, nicht die Familie, noch weniger die Freundschaft.

Sieben Jahre später dichtete Goethe seinen „zweiten Teil der Zauberflöte". In ihm stehen die Worte, welche die Nachwelt auf Mozarts Epitaph hätte schreiben können:

In solcher feierlichen Pracht
Wirst du nun bald der ganzen Welt erscheinen;
Ins Reich der Sonne wirket deine Macht.
Pamina und Tamino weinen;
Ihr höchstes Glück ruht in des Grabes Nacht.

28. Ausklang

Mozart war in eine Zeit stärkster geistiger Strömungen und Entladungen hineingeboren. Aufklärung, Sturm und Drang, Frühromantik bezeichnen die Marksteine ihrer Zielrichtungen. Als der junge Musiker hervortrat, war die Vielheit der Linienbewegungen Sebastian Bachscher Polyphonie der harmonischen Homophonie gewichen, hatte sich allmählich ein neuer Instrumentalstil, der den Generalbaß abzustreifen suchte und um einen neuen Sonatenbegriff rang, herausgebildet, begannen Glucks Reformoper, die neue Buffa, französisches und deutsches Singspiel die Schwingen zu erproben. Als der Meister starb, hatte die Wiener Instrumentalkunst in Sinfonie und Kammermusik endgültig die Führung erlangt, war der Kampf um die Reformoper entschieden und eine Pariser Gluckschule entstanden, hatten Buffa und Singspiel einen ungeahnten Aufschwung genommen. Mozart gehört zu den künstlerischen Schöpfernaturen jener Zeit, die diesen Siegeszug der neuen Kunst herbeigeführt haben. Verknüpft mit den Geistesströmungen, der deutschen, italienischen und französischen Musik seiner Zeit, aber dadurch nach den Entwicklungsjahren in künstlerischer Selbständigkeit keineswegs irgendwie stärker beengt oder gefährdet, begründete er gemeinsam mit Joseph Haydn den Ruhm der Wiener Instrumentalkunst, die wir heute als die klassische ansprechen, schuf er, während sich gleichzeitig Glucks Reformwerk durchsetzte, die neue, die Höchstleistung der Gattung bedeutende Opera giocosa und erwarb vor allem dem deutschen Singspiel neben der italienischen und französischen Oper, und auch innerhalb des deutschen Geisteslebens neben dem Drama Goethes und Schillers, einen ebenbürtigen Platz. Wie er die Beziehungen zur Vergangenheit nicht löste und an der Kontrapunktik der Bachzeit sich stärkte, so verraten in seinen Werken den klassischen Rahmen durchbrechende, oft explosiv an die Oberfläche drängende Erscheinungen das Wetterleuchten der kommenden

Romantik. Die Entfaltung seines Wesens, seiner künstlerischen Kräfte ging vor sich inmitten stärkster innerer Hemmnisse und mannigfaltigster Einflüsse und gelangte in den Wiener Jahren zu ihrer höchsten Reife. Mozart blieb seiner Natur treu und verschmolz ihre anscheinend unversöhnbaren Gegensätze in harmonischem Ausgleich zu einer wundervollen Einheit. Seine Geistesrichtung wandte sich ab von der drohenden rationalistischen Zuspitzung seiner Zeit, er bewahrte seine deutsche Seele und gestaltete in der Musik eine Mozartsche Welt, die sein ganzes Denken und Fühlen in sich schloß, von unmittelbarstem Leben erfüllt und von hellenischer Schönheit getragen war. Den Stammesgenossen erschien er wie ein Meteor, das vor den Irrlichtern kurzlebiger Tagesgrößen immer wieder ihren Blicken entschwand. Aber schon der nächsten Generation war er das strahlende, unvergängliche Gestirn, in seinen Werken lag nach Goethes in die Zukunft weisendem Wort eine „zeugende Kraft, die von Geschlecht zu Geschlecht fortwirkt".

Diese „zeugende Kraft" von Mozarts Kunst blieb bis in die Gegenwart lebendig. Mozartsche Melodien, Motive und Wendungen hinterließen in den schaffenden Musikern aller Kulturländer einen nachhaltigen Eindruck, die Mozartismen wurden gleichsam musikalisches Gemeingut und fanden wie feststehende Lettern in den musikalischen Satz Eingang. Den Beweis erbringen die Werke von Beethoven und Schubert, von Süßmayr, Wenzel Müller, Wölfl und Peter Winter, von Sterkel, Witt, Eberl, von Reichardt, Lortzing, Conradin Kreutzer, Spohr und Marschner, von Cherubini, Paer, Rossini und Spontini, Storace, Bishop und anderen bis herauf zu Richard Strauß. Mozarts Einzelausführung der Giocosa und des deutschen Singspiels, seine Ensemblebehandlung, Züge seiner sinfonischen Arbeit, stilistische Eigentümlichkeiten wirkten fort in einer Zeit, die musikalisch unter dem Zeichen der Romantik stand. Seine Instrumentationskunst, die Sprechgewalt, der Farbenton und der solistische Bläserklang seines Orchesters boten die reichsten Anregungen und machten sich fühlbar bis in die Werke Richard Wagners und Gustav Mahlers. In

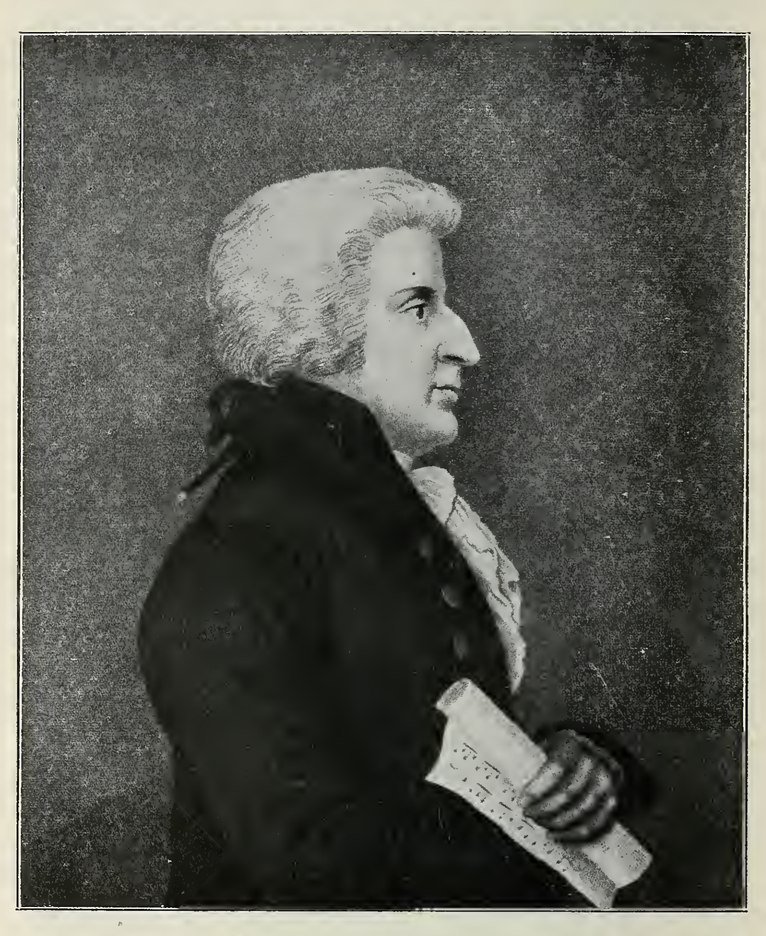
das Orchester der Simon Mayr, Meyerbeer und Berlioz ergossen sich zwei Ströme, von denen der eine von den französischen Instrumentationskünstlern, der andere jedoch von Mozart ausging. Allein nicht nur einzelne Elemente von Mozarts Kunst, sondern auch ganze Werke wurden die Vorbilder und gaben Anstoß zu den mannigfachsten Versuchen und Weiterbildungen. Von Brahms' Serenaden führt die Brücke zurück zu Mozarts Gesellschaftsmusik. „Figaros Hochzeit" wurde der Ausgangspunkt des modernen musikalischen Lustspiels, der „Don Giovanni" der Ahne der Dämonenoper, der Marschners „Hans Heiling" und Wagners „Fliegender Holländer" entsprossen. Die „Zauberflöte" erlebte zweite Teile, dichte Fäden laufen von ihr zur deutschen romantischen Oper des folgenden Jahrhunderts.

So ganz andere Richtungen die Musik im 19. Jahrhundert einschlug, der Geist Mozarts ist aus ihr nicht mehr gewichen. Nicht allein in den künstlerischen Wirkungen, die er auf die schaffenden Künstler und die musikalischen Bewegungen ausübte, wird er spürbar, Mozarts musikalische Welt wurde das Symbol eines Kunstideals, zu dem spätere Generationen immer wieder sehnsuchtsvoll aufblickten. Inmitten der musikalischen Gärungen gegen Ende des 19. Jahrhunderts erscholl der freilich auch mißverständliche Ruf „Zurück zu Mozart", inmitten der Strömungen des musikalischen Impressionismus und Expressionismus entfaltete sich eine Mozartrenaissance, die nicht allein in der musikhistorischen Forschung, sondern vor allem auch in der häuslichen und öffentlichen Musikpflege ihren Ausdruck findet. Wissen wir heute auch nicht mehr, wo Mozarts sterbliche Überreste ruhen, Mozart lebt in seinen unvergänglichen Meisterwerken, als ein Vorbild musikalischen Schaffens, als ein Genius, der in den Zeiten des Elends tröstend aufrichtet und, solange sein Wirken nicht erlischt, die Hoffnung auf geistige Erneuerung gibt.



Mozart am Klavier

Stich von G. A. Sasso nach Zeichnung von J. Bosio



Mozart mit der Notenrolle

Stich von E. Thelott (Staats-Bibliothek zu Berlin)



Konstanze von Nissen, geb. Weber, verwitwete Mozart
Ölbild aus dem Jahre 1802 von Hans Hansen (Mozartmuseum)



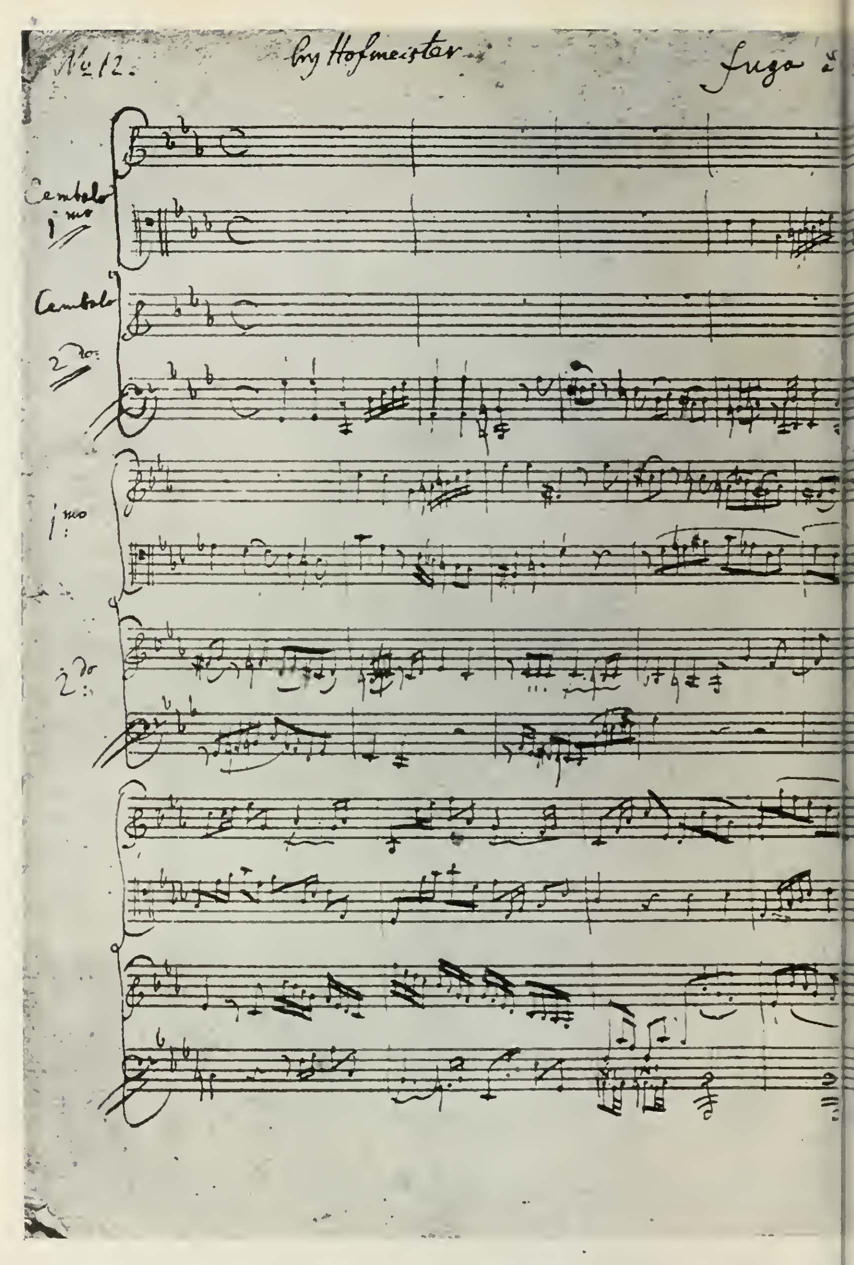
Die Söhne Mozarts, Wolfgang und Karl
Ölbild von Hans Hansen (Mozartmuseum)

Vienne ce 12 de Janv. 1782

Mon très cher Père!

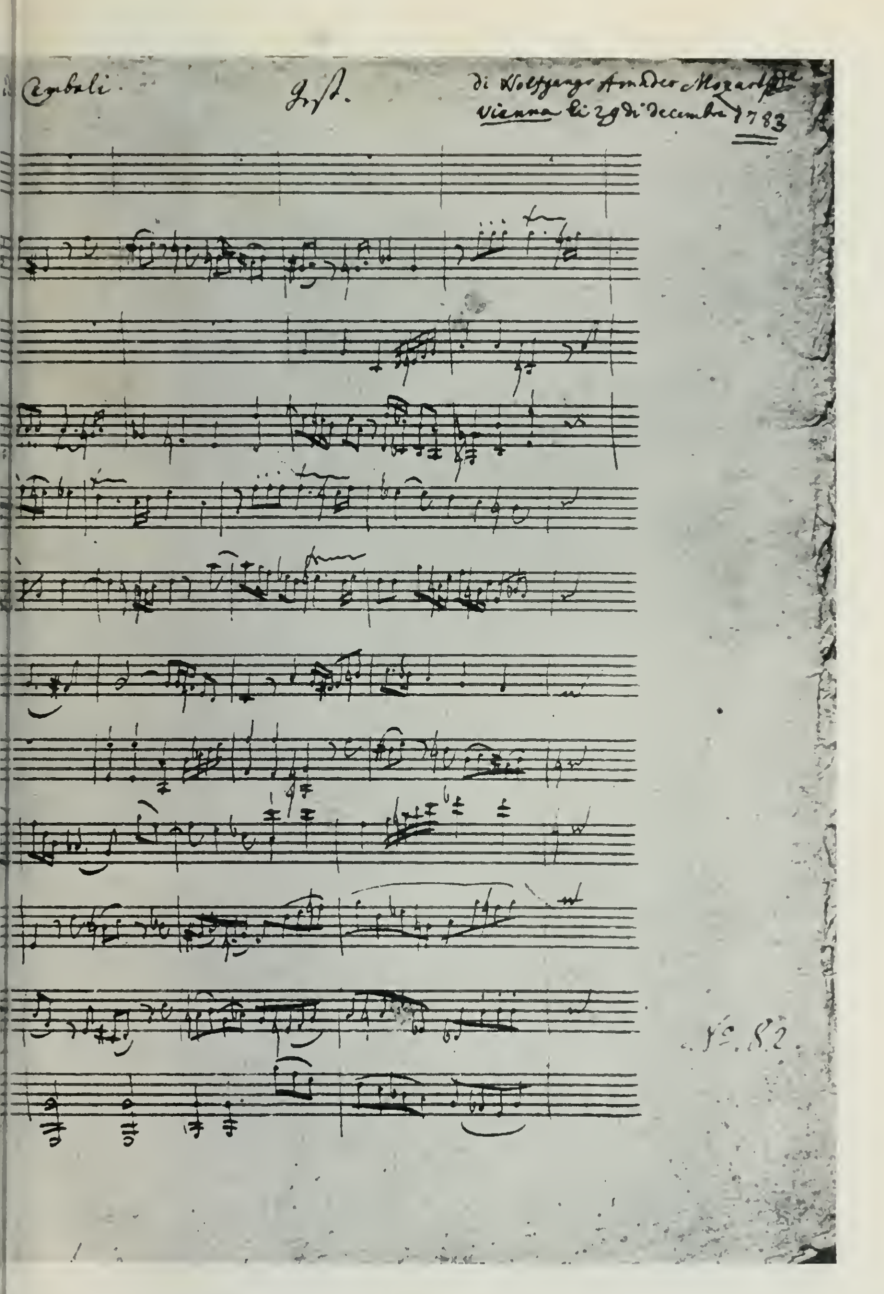
Handschrift eines Briefes Mozarts an seinen Vater vom 12. Januar 1782

Auf ²/₃ verkleinert (Mozartmuseum)

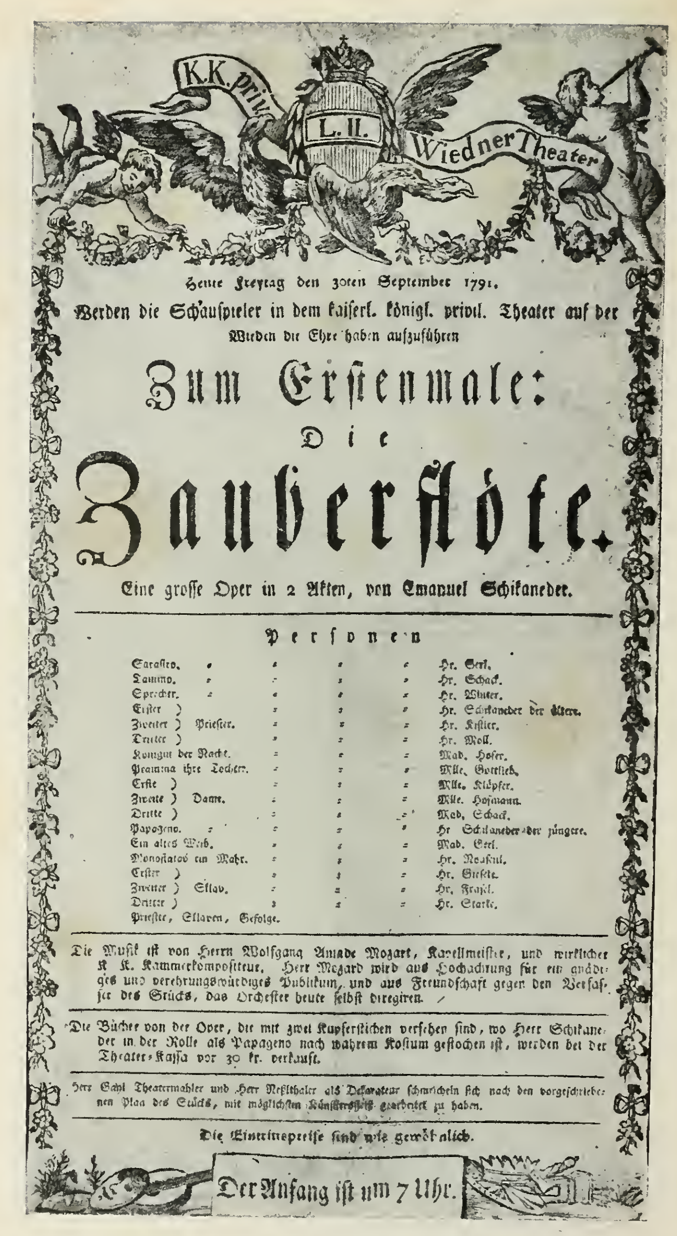


Notenschrift Mozarts: Fuge für 2 Klaviere.

Auf 2/3 verkleinert



ıtstehungsvermerk: Wien 29. Dezember 1783
Speyer, Ridgehurst)



K.K. priv. L. II. Wiedner Theater

Heute Freytag den 30ten September 1791.

Werden die Schauspieler in dem kaiserl. königl. privil. Theater auf der Wieden die Ehre haben aufzuführen

Zum Erstenmale:

Die Zauberflöte.

Eine grosse Oper in 2 Akten, von Emanuel Schikaneder.

Personen

Sarastro.	Hr. Gerl.
Tamino.	Hr. Schack.
Sprecher.	Hr. Winter.
Erster) Priester.	Hr. Schikaneder der ältere.
Zweiter) Priester.	Hr. Kistler.
Dritter) Priester.	Hr. Moll.
Königinn der Nacht.	Mad. Hofer.
Pamina ihre Tochter.	Mlle. Gottlieb.
Erste) Dame.	Mlle. Klöpfer.
Zweite) Dame.	Mlle. Hofmann.
Dritte) Dame.	Mad. Schack.
Papageno.	Hr. Schikaneder der jüngere.
Ein altes Weib.	Mad. Gerl.
Monostatos ein Mohr.	Hr. Nouseul.
Erster) Sklav.	Hr. Giesecke.
Zweiter) Sklav.	Hr. Frasel.
Dritter) Sklav.	Hr. Starke.
Priester, Sklaven, Gefolge.	

Die Musik ist von Herrn Wolfgang Amade Mozart, Kapellmeister, und wirklicher k. k. Kammerkompositeur. Herr Mozart wird aus Hochachtung für ein gnädiges und verehrungswürdiges Publikum, und aus Freundschaft gegen den Verfasser des Stücks, das Orchester heute selbst dirigiren.

Die Bücher von der Oper, die mit zwei Kupferstichen versehen sind, wo Herr Schikaneder in der Rolle als Papageno nach wahrem Kostum gestochen ist, werden bei der Theater-Kassa vor 30 kr. verkauft.

Herr Gayl Theatermahler und Herr Nesslthaler als Dekorateur schmeicheln sich nach dem vorgeschriebenen Plan des Stücks, mit möglichstem Künstlerfleiss gearbeitet zu haben.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

Theaterzettel der ersten Aufführung der „Zauberflöte"
30. September 1791 (Mozartmuseum)

Anhang

A. Anmerkungen, Quellennachweise, Zusätze

Über die Fundorte der handschriftlichen Quellen gibt das Chronologisch-thematische Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Mozarts von Ludwig von Köchel, Leipzig 1862, 2. Auflage von Graf Paul Waldersee, 1905, Aufschluß. An gedruckten Hauptquellen sind zu nennen:

Mozarts Werke, Kritische Gesamtausgabe in 24 Serien, herausgegeben von Johannes Brahms, Franz Espagne, Otto Goldschmidt, Joseph Joachim, Ludwig von Köchel, Gustav Nottebohm, Karl Reinecke, Ernst Rudorff, Philipp Spitta, Graf Paul Waldersee, Franz Wüllner, Leipzig 1876–1886.

Die Briefe Mozarts und seiner Familie, erste kritische Gesamtausgabe in vier Bänden und einem Bildersupplement, herausgegeben von Ludwig Schiedermair, München 1914.

Über die Mozartliteratur, bei der von den zahlreichen populären, unselbständigen Biographien abgesehen wurde, ist bereits im Vorwort das Wichtigste gesagt. Eine bibliographische Zusammenstellung bringen Oskar Fleischer, Mozart, 1900, Anhang, und neuerdings mit kritischen Bemerkungen B. A. Wallner, Neuere Mozartliteratur, Neue Musikzeitung, Stuttgart 1918.

In den Anmerkungen wurde von dem ausführlichen Nachweis der musikwissenschaftlichen Belege, soweit sie sich auf die stilkritischen und ästhetischen Einzelheiten von Mozarts Werken und der zeitgenössischen Musik beziehen, Abstand genommen. Ihre Mitteilung hätte unter Heranziehung der Notenmaterialien einen Band für sich erfordert, den ich, wenn auch schweren Herzens, unterdrückte.

In den Anmerkungen sind folgende Abkürzungen gewählt:

Mozarts Werke, Kritische Gesamtausgabe in 24 Serien (s. oben) = Gesamtausgabe.

Die Briefe Mozarts und seiner Familie, erste kritische Gesamtausgabe (s. oben) = Br.

Franz Niemtschek, Leben des Kapellmeisters Mozart, 1798 = Niemtschek.

N. von Nissen, Biographie W. A. Mozarts, 1828 = Nissen.

G. Nottebohm, Mozartiana, 1880 = Nottebohm.

Otto Jahn, W. A. Mozart, 1856/59, 4. Auflage 1905/07 = Jahn.

T. de Wyzewa und G. de Saint-Foix, W. A. Mozart, 1911 = Wyzewa und St. Foix.

L. von Köchel, Chronologisch-thematisches Verzeichnis (s. oben) = K.

Erstes Buch

1.

S. 3. Salzburger Emigranten. Vgl. C. Fr. Arnold, Die Vertreibung der Salzburger Protestanten und ihre Aufnahme bei den Glaubensgenossen, 1900; Derselbe, Die Ausrottung des Protestantismus in Salzburg, 1900.

S. 4. Augsburger Mozartfamilien. Vgl. A. Buff, Mozarts Augsburger Vorfahren, Zeitschr. des histor. Vereins für Schwaben und Neuburg, 18. Jahrgang 1891. Leopold Mozarts kühles Verhältnis zu seinen Geschwistern. S. die noch unveröffentlichten Briefe aus dem Jahre 1755.

S. 5. Leopold Mozarts Universitätsstudien. Vgl. F. W. Marpurg, Historisch-Kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik, 1757, 3. Band; A. J. Hammerle, Mozart und einige Zeitgenossen, Salzburg 1877; ferner Br. I, S. 78 f. — Salzburger Bauten. Vgl. L. Hübner, Beschreibung der hochfürstlich-erzbischöfl. Haupt- und Residenzstadt Salzburg, 1794. — Salzburger Hofmusik. M. Seiffert, Ausgewählte Werke von Leopold Mozart, Denkmäler der Tonkunst in Bayern, IX/2, 1908.

S. 6. Aufmerksamkeit des Erzbischofs. M. Seiffert a. a. O. S. 17 irrt, wenn er damals schon den Grafen Sigismund von Schrattenbach regieren läßt, der erst 1753 den erzbischöflichen Stuhl übernahm. — Leopold Mozarts Anstellung. Bei Marpurg a. a. O. wird das Jahr 1743 als der Zeitpunkt des Dienstantritts in der Hofkapelle bezeichnet, in seinem Gesuch vom August 1778 (s. Br. IV S. 65) erklärt Leopold Mozart, bereits „38 Jahre dem hohen Erzstift zu dienen". Beide Angaben sind richtig, in die 38 Dienstjahre war die Tätigkeit im Hause Thurn und Taxis miteingeschlossen.

S. 8. Kirchen- und Hofkalender. Größere Auszüge für das Jahr 1757 gibt M. Seiffert a. a. O. — Gilowskys Hofdiarium. Vgl. Fr. Pirckmayer, Salzburger Zeitung von 1886. — Ueber Fischietti vgl. R. Engländer in der Zeitschr. für Musikwissenschaft, II, 1920.

S. 9. Colloredos Ordnungserlasse. S. die ausführlichen Schilderungen in den Br. III und IV. — Die Stadt Salzburg. Vgl. K. Risbeck, Briefe eines reisenden Franzosen über Deutschland, I, 1783. Ad. Steinhauser, Ueber den Profanbau und das salzburgische Bürgerhaus, Landeskunde-Mitteilungen XXVIII, 1888. Br. III und IV. — „burleskes Stücklein." Br. IV S. 175.

S. 10. Burleske Volksgesänge. Vgl. D. Schubart, Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst 1806, S. 158. — Neigung fürs Theater. Vgl Risbeck, a. a. O. S. 207. — Altbayerische Lust am Theaterspielen. Vgl. Jos. Nadler, Entwicklungsgeschichte des deutschen Schrifttums, 1914, S. 19. — Leopold Mozarts Verheiratung. S. das Heiratsprotokoll bei Jahn II, Beilagen. Br. III, S. 129. Das von Nissen, S. 12, angegebene Jahr 1743 ist wohl auf die Heiratsabsicht zu beziehen.

S. 11. Leopold Mozarts Persönlichkeit. Br. III und IV.

S. 13. Leopold Mozarts Kompositionen. Vgl. M. Seiffert a. a. O.

S. 14. „Haupterbteil vom Vater". Wyzewa und St. Foix, I, S. 8, versteigen sich zu der Aeußerung: „De naissance, Mozart n'a rien dû à son père". — Reminiszenzen. Vgl. M. Seiffert a. a. O. In diesem Zusammenhang darf auch darauf hingewiesen werden, daß Kompositionen Leopold Mozarts lange für die Wolfgangs angesehen wurden.

S. 15. Affektenlehre. Vgl. H. Kretzschmar im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1911, S. 76. — Leopold Mozart als Lehrer. Sein Unterricht in Salzburg war sehr begehrt. Auch auswärtige Schüler fanden immer wieder zu ihm den Weg. — Grimms Urteil über Leopold Mozart: Correspondance littéraire von 1766. — „Der Mann mit den klugen Augen". Reminiscenses of Michael Kelly, London 1826, die musikalischen Kapitel in deutscher Übersetzung in der Allg. musik. Zeitung, 1880 S. 177 ff.

S. 16. Maria Anna Mozarts Persönlichkeit. Br. IV.

S. 17. „Derbheiten der Ausdrucksweise." Die damalige Zeit dachte hierüber anders als die Gegenwart und erlaubte sie auch in besseren Bürgerskreisen.

S. 18. Wolfgangs Geburt. Leopold Mozarts Brief an J. J. Lotter in Augsburg vom 9. Februar 1756: „. . . Die Nachgeburt aber hat man ihr wegnehmen müssen. Sie war folglich erstaunlich schwach." Ein Horoskop, das damals noch vielfach gestellt wurde, besitzen wir über Wolfgang nicht. In der Salzburger Taufmatrikel stehen die Vornamen: Johannes Chrysostomus Wolfgang Theophilus. Den Rufnamen Wolfgang erhielt er nach dem Großvater mütterlicherseits. Über die Ernährung des Säuglings s. Br. II, S. 228.

2.

S. 19. Wolfgangs frühe Jugendzeit. Mitteilungen bei Schlichtegroll, Nekrolog auf das Jahr 1791, 1793, Niemtschek, S. 3 ff., Nissen, S. 14 ff., Nottebohm, S. 96 ff., M. Sattler, Ein Mönchsleben aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, 1868. S. 156 ff., J. A. Schachtner (mitgeteilt von Jahn I), Br. III, IV. Vgl. auch A. Dyroff, Über das Seelenleben des Kindes, 1911, S. 87 ff.

S. 22. Die erste Wiener Reise. Die Reisebriefe Leopold Mozarts, Br. IV.

S. 25. Das Notenbuch von 1762. Vgl. die ausführlichen Untersuchungen von H. Abert im Gluckjahrbuch, III, 1917.

3.

Die Reisebriefe Leopold Mozarts, Br. IV; Schlichtegroll, Niemtschek, S. 8 f., Nottebohm, S. 97.

S. 28. Goethes Teilnahme an der Frankfurter Akademie. Gespräche mit Eckermann, Weimar 3. Februar 1830, wo Goethe den bildhaften Eindruck hervorhebt, während er das Wesentliche wohl als bekannt voraussetzt. — Zur Akademie vgl. Belli-Gontard, Leben in Frankfurt V, S. 25. — Grimms Urteil. Correspondance littéraire vom 1. Dezember 1763.

S. 29. Aufzeichnungen von D. Barrington. Philosophical Transactions, Band 40, London 1770, S. 54 ff. — Leopold Mozarts Reklame. Vgl. C. F. Pohl, Mozart und Haydn in London, Wien 1867, S. 122 ff.

S. 30. Zürich. M. Fehr, Neue Züricher Zeitung, April 1918. — Biberach. Vgl. Christmann, Musikal. Korrespondenz von 1790, S. 164. — Paganellis Klaviersammlung. Wyzewa und St. Foix, I, S. 33.

S. 31. Jommelli in Ludwigsburg. Vgl. H. Abert, N. Jommelli, 1908, S. 79.

S. 32. Pariser Verlagskataloge. Vgl. M. Brenet, Les concerts en France, 1900, Kapitel VII. — Joh. Schobert. Hugo Riemann, Ausgewählte Werke von J. Schobert, Denkmäler deutscher Tonkunst, Band 39, 1909. Wyzewa und St. Foix, I, S. 65 ff. Diese gehen zu weit, wenn sie Schobert vollends zum französischen Musiker stempeln.

S. 34. Londoner Musik. Vgl. C. F. Pohl, Mozart und Haydn in London, a. a. O. S. 70 ff.

S. 35. J. Christian Bach. Vgl. M. Schwarz, in den Sammelbänden der Internat. Musikgesellschaft, II, 1900; Hugo Riemann, Präludien und Studien III; Hermann Abert in der Zeitschr. für Musikwissenschaft, I, 1919. — Mitteilungen der Schwester. Nottebohm, S. 99.

S. 37. Die Musik Abels. Vgl. A. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts, Leipzig 1905, S. 150. — Chr. Smith. Vgl. Wyzewa und St. Foix I, S. 94. — J. Haydns Klaviersonaten in den Niederlanden. Wyzewa und St. Foix, I, S. 142. — Rückreise in Paris. Während dieses zweiten Pariser Aufenthalts entstand Wolfgangs Kyrie K. 33, das französische Spuren aufweist. Wilhelm Kurthen, Studien zu Mozarts kirchenmusikal. Jugendwerken, Zeitschr. für Musikwissenschaft, III, 1921, S. 200 ff.

S. 38. Wolfgangs früheste Sonaten. Hierzu gehört auch K. 9a, das mit K. Anhang 203 identisch ist.

S. 39. Händels Töne. K. 15. — Experimente mit dem vierhändigen Klavierstück. Vgl. Ed. Tack, Die Anfänge der vierhänd. Klaviermusik, Bonner Dissertation 1914. — Arien. In die Londoner Zeit gehört auch das vierstimmige Madrigal „God is our Refuge" (K. 20). W. Kurthen a. a. O. S. 199 f.

S. 40. Drei Klavierkonzerte (K. 107). Noch unveröffentlicht. Handschrift in der Staatsbibliothek Berlin. — „Galimathias musicum" (K. 32). Über die verschiedenen Fassungen vgl. Jahn I, Ch. Malherbe, Riemann-Festschrift, 1909, Wyzewa und St. Foix, I.

S. 41. Unterschobene Werke. K. 18 ist nicht eine Sinfonie Mozarts, sondern Abels (op. 7). Wyzewa und St. Foix, I. Die in der früheren Mozartliteratur an diese Sinfonie geknüpften Bemerkungen sind demnach hinfällig.

S. 42. Fremde Mitarbeit in Wolfgangs Kompositionen. Vater Leopold (Br. IV) schreibt selbst unterm 3. Oktober 1764: „. . . Mir ist leid, daß einige Fehler im Stechen und in der Verbesserung nach geschehener Correktur stehen geblieben . . . daß sonderheitlich in oeuvre II in dem allerletzten Trio 3 Quinten mit der Violin stehen geblieben, die mein junger Herr gemacht, ich dann corrigiert, und die alte Md. Vendomme aber hat stehen lassen." — Londoner Skizzenbuch. Vollständige Ausgabe durch G. Schünemann, Leipzig. Vgl. hierzu die Besprechung von A. Heuß in der Zeitschr. der Intern. Musikgesellschaft, X, S. 181.

4.

S. 45. Wolfgangs Übermut und Märchenträumen. Schlichtegroll, Niemtschek, S. 13. — Quartheft von 41 Blättern. Vgl. S. J. Tane-

jews Ausführungen im 33. Jahresbericht des Mozarteums, Salzburg 1914, S. 29 ff.

S. 46. Klavierkonzerte K. 37, 39, 40, 41. Wolfgangs Vorlagen sind durch Wyzewa und St. Foix, I, aufgedeckt worden. — „Schuldigkeit des ersten Gebots." In diese Zeit gehört auch die Tenorarie, K. 36. Vgl. Gilowskys Hofdiarium vom 21. Dezember 1766. — Grabmusik K. 42. Hierzu schrieb Wolfgang um 1775 ein kleines Rezitativ und einen Schlußchor.

S. 47. Hasse. Schon Nissen S. 120 weist für diese Zeit ausdrücklich auf Wolfgangs Beschäftigung mit Hasse hin. — Offertorien-Motette K. 34. W. Kurthen a. a. O. S. 202 ff. — Verlorene Instrumentalmusik. Vater Leopolds Verzeichnis von 1768; Jahn II, Beilagen.

5.

Die Reisebriefe Leopold Mozarts, Br. IV, die Mitteilungen der Schwester bei Nottebohm, P. Dominicus Hagenauers Tagebuch von 1769 in den Monatsheften für Musikgeschichte V, 1873, S. 122.

S. 50. G. d'Afflisio. A. v. Arneth, Geschichte Maria Theresias, 9. Band 1879, S. 271 ff. Die Schreibart Affligio findet sich bei Vater Leopold, auch bei der Kaiserin Maria Theresia. — Vater Leopolds Beschwerdeschrift an den Kaiser. Nissen, S. 145 ff. — „Bastien und Bastienne". Merkwürdigerweise berichten weder Vater Leopold noch die Schwester, noch Schlichtegroll und Niemtschek von der Entstehung des Singspiels. — Kirchenstücke für die Waisenhauskirche. Vgl. den Bericht des Wiener Diariums von 1768 Nr. 99.

S. 51. G. Bonno. Vgl. E. Wellesz in den Sammelbänden der Internat. Musikgesellschaft, XI. — Dritte neapolitanische Opernschule. Ich bezeichne diese neben der Scarlatti- und Porporarichtung als dritte. — Hasses Urteil. Briefe im Museo civico in Venedig. Auszüge mitgeteilt von Hermann Kretzschmar, Zeitschr. der Internat. Musikgesellschaft III, S. 263 ff. und C. Mennicke, Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker, 1906, S. 430 ff. Merkwürdigerweise schweigt Hasse über die „Finta semplice" und erwähnt erst im September 1769 Mozarts. — Gegenparteien. Von diesen spricht schon Ch. Burney, The present state of music in Germany . . ., 1773/75, 2. Band S. 172.

S. 53. N. Piccinni. Vgl. H. Kretzschmar, Ges. Aufsätze, II, S. 269, H. Abert, Petersjahrbuch für 1913. — Wiener Literatenkreis. Vgl. H. M. Richter, Geistesströmungen, 1876, S. 145 ff. — Hillers Lisuart in Wien. Textbuch der Sammlung Schatz in Library of Congreß zu Washington, Sonnecks Katalog, I, S. 689.

S. 54. Wiener Akademien. Vgl. Ed. Hanslick, Geschichte des Concertwesens in Wien, 1869, S. 5 f. — Hasses Kirchenmusik in Wien. Hierauf weisen auch die Bestände Hassescher Kirchenmusik in österreichischen Bibliotheken. Vgl. W. Müller, J. A. Hasse als Kirchenkomponist, 1911. — Coltellini. Die Annahme, daß Coltellini das Libretto der „Finta semplice" geschrieben hat, ist in der Mozartforschung unbestritten. Scheint aber nicht doch eine Verwechslung mit der „Finta giardiniera" vorzuliegen, deren Text von Coltellini herrühren dürfte? Vgl. G. Lazzeri, La vita e l'opera letteraria di R. Calsabigi, 1907, S. 89, 215.

S. 55. Erinnerungen an den Vater. Die erste Fassung der Arie

Fracassos (Nr. 5) bringt eine rollende Figur, die Vater Leopold gerne benutzt. Die zündende Melodie im Orchesterritornell von Nr. 13 ist in Vater Leopolds Clarinokonzert vorgebildet.

S. 56. Zarte und innige Melodie des Polidoro. Das Stück 7 ist eine etwas veränderte Wiederholung der Arie 8 aus der „Schuldigkeit des ersten Gebots". Über den Grund dieser Herübernahme gehen die Ansichten auseinander. — Beurteilung der „Finta semplice". Jahn, I, schätzt die Oper unverdientermaßen hoch ein; aber schon L. v. Sonnleithner hatte in der Caecilia, 1844, S. 240 einen anderen Standpunkt vertreten.

S. 57. „Bastien und Bastienne". Nissen nennt S. 127 den Freund der Mozartschen Familie, A. Schachtner, als Textdichter des Singspiels. Vielleicht beruht dies auf einem Irrtum, vielleicht hatte aber auch Schachtner eine eigene Nachbildung der französischen Parodie versucht. In Vater Leopolds Verzeichnis von 1768 ist das Singspiel vor der „Finta semplice" aufgezählt. Vielleicht hatte Wolfgang einige Stücke von Schachtners Text komponiert und diese dann in Wien für Weiskerns Text benutzt. — Daß die ersten Takte der „Intrada" des Singspiels an Beethovens Eroicathema erinnern, ist immer wieder erwähnt worden. Vielleicht liegt hier eine gemeinsame Quelle vor. Aber welch ganz andere Gestaltung erfährt das Eroicathema schon nach einigen Takten. — Das Stück 11 ist 1768 mit einem andern Text „Daphne, deine Rosenwangen" (K. 52) zugleich mit dem Lied „An die Freude" (K. 53) in Gräffers „Neuen Sammlung zum Vergnügen und Unterricht" erschienen.

S. 58. Wiener Sinfonien. Nach Wyzewa und St. Foix I, S. 207 f. gehört K. 43 in die Olmützer Zeit. In diese mag auch das Duett „Ach, was müssen wir erfahren" K. Anhang 24a fallen. — Wolfgang hatte in einer Zeit, in der noch keine endgültige Scheidung zwischen Opern- und Konzertsinfonie vollzogen war, die Sinfonie K. 45 mit Abänderungen als Opernsinfonie zur „Finta semplice" übernommen. — Menuetts. Nach Köchel entstand in dieser Wiener Zeit auch das Menuett K. 64.

S. 59. „Kontrapunktische Kirchensachen". Vgl. Marpurg, Historisch-Kritische Beiträge, 1757, III, S. 183. — Stilus mixtus. Vgl. M. Spieß, Tractatus Musicus Compositorio-Practicus, 1746, S. 161. — Solemnis- und Brevis-Messe K. 139, 49. W. Kurthen, a. a. O. S. 209 ff.

S. 60. Kirchenmusik des Vaters. Vgl. z. B. das Dona nobis in Vater Leopolds A dur-Messe mit dem Dona nobis in K. 49. Für das Wiener Waisenhausfest geschriebene Stücke. Das Offertorium und das Trompetenkonzert scheinen verloren.

S. 62. Salzburger Aufführung der „Finta semplice". Hierfür diente wohl auch die Licenza K. 70. — Stücke für bestimmte festliche Salzburger Gelegenheiten. Vgl. P. Dominicus Hagenauers Tagebuch, a. a. O., S. 122. Einige dieser Stücke scheinen verloren. — Dominicus-Messe, K. 66. Vgl. Br. I, 25, III, 154. Es ist vielleicht kein Zufall, daß im Kyrie ein Cassationsmotiv Wolfgangs auftaucht.

S. 63. Prädikat eines Konzertmeisters. P. Dominicus Hagenauers Tagebuch, a. a. O.

6.

Die Reisebriefe Wolfgangs und Vater Leopolds, Br. I, III; ferner die Mitteilungen der Schwester bei Nottebohm.

S. 67. Wolfgangs Fingerring. Nissen, S. 212. — Galianis Bemerkungen. Ausgabe von Galianis Briefen durch L. Perey und G. Maugras, 1881, I, S. 191 f.

S. 69. Venedig. Zu Mozarts Verkehr bei der Nobilität vgl. Br. III, S. 100, aber auch die anders lautenden Mitteilungen von Ortez an Hasse (Mennicke a. a. O. S. 431). — Schulz in Venedig. Otto Rieß, Schulz' Leben in den Sammelbänden der Internat. Musikgesellschaft, XV.

S. 70. Wolfgangs kritische Augen. Vgl. A. Heuß, Mozart als Kritiker, in der „Musik" IV, 1.

S. 75. Wolfgangs Urteil über Jommelli. Übrigens urteilte auch Heinse ähnlich, wenn er über Jommellis „Demofoonte" schrieb: „Es ist ein netter, aber meistens zu gelehrter und künstlicher Stil, und wenig Natur darin."

S. 76. Akademien der italienischen Kunstfreunde. Vgl. z. B. das Programm von Wolfgangs Konzert in Mantua, Nissen, S. 173. — Veroneser Zeitung. Nissen, S. 169. — Sammartini. Wyzewa und St. Foix gehen in der übermäßig hohen Einschätzung dieses Künstlers („le genie de Sammartini") wohl zu weit.

S. 77. Wolfgangs italienische Sinfonien. Wyzewa und St. Foix I, S. 291, 306 setzen in diese Zeit noch die kleine Sinfonie K. 100 a, ferner die „Rom 25. April 1770" datierte Sinfonie K. 81. Ob letztere Wolfgang oder dem Vater zuzuschreiben ist, darüber sind die Meinungen geteilt. Vgl. M. Seiffert a. a. O. S. 38. — Vielleicht gehört auch der Contratanz K. 123 in diese Zeit. Vgl. Br. III, S. 36.

S. 78. Cantus firmus-Arbeiten. K. 89a abgedruckt bei O. Jahn I. Von den Kirchenstücken K. 90, 92 sind bisher nur einige Takte bekannt geworden. — Das von Wyzewa und St. Foix in den Februar 1770 verlegte Offertorium K. 117 fällt in die Zeit vor der Abreise nach Italien. W. Kurthen a. a. O. S. 351 ff.

S. 79. Mitridate. Über die Handschriften sowie die Entwürfe zu einzelnen Arien gibt der Revisionsbericht der Gesamtausgabe Aufschluß.

S. 81. Behandlung des Secco. In H. Kretzschmars Ausführungen über Wolfgangs Secco (Ges. Aufsätze, II, S. 262) ist demnach der „Mitridate" auszunehmen.

S. 82. Beurteilung des „Mitridate". Gegen Jahns Beurteilung der „Mitridate"-Musik, nach der die „Mängel nicht aus einer jugendlichen Unsicherheit Mozarts, sondern aus der herrschenden Auffassung jener Zeit hervorgegangen" sind, hat bereits Fr. Chrysander (Allg. musik. Zeitung XVI, XVII, 1881/82) Front gemacht und den „Mitridate" mit der italienischen Produktion der Zeit in Zusammenhang gebracht. H. Kretzschmar (Ges. Aufsätze, II, S. 260 ff.) ist ihm hierin gefolgt. Trotzdem wurde Jahns Urteil bis in die jüngste Zeit unbesehen nachgeschrieben.

S. 83. Eberlins Einfluß. Vgl. Eberlin's c dur Messe, Handschrift der Münchener Staatsbibliothek. — Einfluß Joseph Haydns. Vgl. Wyzewa und St. Foix I, S. 361 f. — Triosonaten als Messeeinlagen. Br. I, S. 53 „la Sonata all' Epistola".

S. 84. Hasses Oratorien. Vgl. L. Kamienski, Die Oratorien von J. A. Hasse, 1912.

7.

Die Reisebriefe Wolfgangs und Vater Leopolds, Br. I, III.

S. 87. Hasses „Ruggiero". Handschriftliche Partitur in der Dresdener Staatsbibliothek. Vgl. die Briefstelle bei Mennicke a. a. O. S. 433. — Sinfonie K. 98. Die Verfasserschaft dieser Sinfonie ist nicht unbestritten. — Eröffnungsstück der Serenade. Der ursprünglich beabsichtigte, dann aber ausgeschiedene 3. Satz der Ascaniosinfonie ist wohl K. 120. Vgl. Wyzewa und St. Foix I, S. 402. — Neuer Opernvertrag für Venedig. Abgedruckt bei Jahn II, Beilagen. — Maria Theresias Äußerungen über Mozarts. A. von Arneth, Die Briefe der Kaiserin Maria Theresia an ihre Kinder und Freunde, 1881, 1. Band, S. 93.

S. 88. Bestürzung der Salzburger. Koch-Sternfeld, Die letzten 30 Jahre des Hochstifts und Erzbistums Salzburg, 1816, S. 36 ff. — Gehalt als Konzertmeister. Pirckmayer a. a. O.

S. 89. Wolfgangs geringe Freude am „Sogno di Scipione". Vgl. Revisionsbericht der Gesamtausgabe. — Datierungen der Salzburger Sinfonien. Köchels Verzeichnis. — Suiteneinschlag. Vgl. den Gavotten- und Musettenton in K. 132, 4. Unter diesem Gesichtspunkt erklärt sich wohl auch die Existenz zweier Andantesätze.
(op. 15) mag Wolfgang gekannt haben. — Salzburger Kirchenmusik.

S. 90. Streichquartette. Auch die Streichquartette von Chr. E. Graf Wyzewa und St. Foix I, setzen in diese Zeit noch das „Tantum ergo" K. 197, das in seiner matten Schreibart vielleicht gar nicht von Wolfgang stammt, ferner die 6 Menuetts K. 164. — Sakraments-Litanei K. 125. Vgl. Michael Haydns Litanei vom 8. April 1764, Handschr. in der Berliner Staatsbibliothek. Das von Wolfgangs Hand herrührende „Pignus", K. Anhang 239, stammt aus dieser Litanei. Vater Leopolds Litanei bei M. Seiffert a. a. O.

8.

Die Reisebriefe Wolfgangs und Vater Leopolds, Br. I, III.

S. 93. Gamerra. Vgl. M. Landau, Geschichte der italienischen Literatur im 18. Jahrhundert, 1899, S. 507, L. Schiedermair, Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, 1907, I, S. 242.

S. 97. Bläser-Divertimento K. 186. Wie in dem in Italien geschriebenen Divertimento K. 113 werden auch hier Klarinetten verwendet. Das Divertimento könnte aber wie das 6. Quartett K. 160 auch in die unmittelbar folgende Salzburger Zeit fallen. Vgl. K. 166.

9.

Die Briefe Wolfgangs und des Vaters, Br. I, III.

S. 100. Geographische Betrachtungen. Wahrscheinlich benutzte Wolfgang auch das Geographiebuch von P. Anselmo Desing, München 1756.

S. 101. Der neue erzbischöfliche Herr. War Hieronymus von Colloredo in seiner Jugend ein Zögling des Collegium Germanicum in Rom, was nicht unbestritten feststeht, so könnte die dortige Erziehung auf seine kirchenmusikalischen Anschauungen bestimmend eingewirkt haben.

S. 102. Beziehungen zu Gebler. Vgl. R. M. von Werner, Aus dem Josephinischen Wien, 1888, S. 51.

S. 103. Mitteilungen Ch. Burneys. The present state of music in Germany, the Nederlands and United Provinces, 1773. Burneys Mitteilungen beziehen sich auf die Zeit bis 1772.

S. 104. A. Salieri. 1770: „Le donne letterate", „L'amore innocente"; 1771: „Don Chisciotte", „Armide"; 1772: „La fiera di Venezia", „La secchia rapita"; 1773: „La locandiera". — Serenade für Andretter. Der nach dem Autograph 1772 geschriebene Marsch K. 189 wurde wohl der Serenade einverleibt. Wyzewa und St. Foix II, S. 53 vermuten, daß auch hier ein zweisätziges Violinkonzert eingeschoben wurde. — Divertimento K. 205. Wyzewa und St. Foix II, S. 85 weisen darauf hin, daß der Marsch K. 290 im Hinblick auf die Besetzung zu diesem Divertimento gehören und daher nicht erst 1777 entstanden sein könnte. — Messe und Messenfragmente K. 115, 221, 326. Meine gemeinschaftlichen Untersuchungen mit W. Kurthen ergaben schon im Hinblick auf die Bologneser Klausurarbeit die Unhaltbarkeit der These von Wyzewa und St. Foix I, S. 323, 388, wonach diese Stücke in die Jahre 1770/71 verlegt werden können. — Jos. Haydns Kontrapunktische Streichquartette. Adolf Sandberger, Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts, Altbayrische Monatsschrift 1900. — Wyzewa und St. Foix I, S. 503 ff. setzen die Klavier-(Violin)-Sonaten, K. 55—60 für die letzte Mailänder Zeit 1772/73 an, während sie eher in diesen Wiener Monaten entstanden sein könnten. Nach meiner Ansicht, die sich zurzeit freilich noch nicht vollständig auf dokumentarische Zeugnisse stützen läßt, handelt es sich aber bei diesen Sonaten nicht um Mozartsche Originalarbeiten.

S. 106. Messefragmente. Die stilistischen Züge machen es nicht unwahrscheinlich, daß auch das Messenfragment K. 116 in diese Zeit gehört. Daß K. 326 weder nach der ersten italienischen Reise, wie Wyzewa und St. Foix I, S. 389 annehmen, noch in späteren Jahren, etwa 1779, wie Köchel meint, geschrieben wurde, dürfte der polyphone Satz dartun, der einerseits schon eine gewisse Gewandtheit, andrerseits aber auch Unbeholfenheiten zeigt. Nach „sancte" fehlt der Name des Heiligen. Wolfgang komponierte das Stück also nicht für eine bestimmte Kirchenfestlichkeit, den Namen des Heiligen wollte er nach Bedarf später einfügen.

S. 107. Klavierkonzert K. 175. In Wien schied Wolfgang den ursprünglichen dritten Satz aus und setzte an seine Stelle im März 1782 ein Rondo K. 382. — Streichquintett K. 174. Für den dritten und vierten Satz liegen zwei zeitlich getrennte Fassungen vor: die letzte Fassung fällt in diese Zeit. Hier sind wohl auch die für Salzburger Tanzfeste geschriebenen Menuetts K. 176 (datiert Dezember 1773, ungedruckt) sowie nach Ed. Tack a. a. O. eine vierhändige Klaviersonate K. 358 einzureihen. — Kirchenstücke. Das von Köchel ins Jahr 1773 verwiesene Offertorium K. 177 ist nach M. Seiffert a. a. O. nicht von Wolfgang, sondern vom Vater Leopold.

S. 109. Choralmotiv. Das f g b a-Motiv aus der Intonation des Magnificat, das schon die alten Niederländer Meister benutzten, war der Zeit geläufig. Joseph Haydn verwendet es wiederholt, z. B. in der es dur-Sinfonie 11 und der d dur-Sinfonie 13. Wolfgang nimmt es immer wieder auf bis in den Schlußsatz der Jupitersinfonie K. 551. — G moll-Sinfonie von 1773. D. Schultz, Mozarts Jugendsinfonien, 1900,

S. 42, 57, 69, 75 ff. hat zuerst auf den besonderen Charakter dieser Sinfonie stärker aufmerksam gemacht. Es bedarf wohl kaum eines besonderen Hinweises, daß die g moll-Tonart von Mozarts Zeit der Tonhöhe nach nicht der heutigen entsprach, da sich die Stimmung seitdem verändert hat.

S. 113. Münchener Schauspiel. Vgl. P. Legband, Münchener Bühne und Literatur im 18. Jahrh., München 1904. Münchener Opernverhältnisse. Vgl. A. Rudhart, Geschichte der Oper am Hofe zu München, 1865 (eine mit Vorsicht zu benutzende Quelle), die Berichte des Legationssekretärs Unger im Sächsischen Hauptstaatsarchiv, R. Engländer, im Gluck-Jahrbuch II, 1915.

S. 116. Anfossi. Handschr. Partitur von Anfossis „Finta giardiniera" in der Staatsbibliothek Dresden. — Beecké. Vgl. L. Schiedermair, Die Blütezeit der Öttingen-Wallersteinschen Hofkapelle, Sammelbände der Internat. Musikgesellsch. IX. Wyzewa und St. Foix II, übergehen Beecké vollständig. Handschriftl. Klaviermusik Beeckés in der fürstlichen Bibliothek Maihingen bei Nördlingen.

S. 117. Jeunehomme in Salzburg. Wyzewa und St. Foix II, S. 354 sprechen diese Vermutung aus.

S. 118. „Finta giardiniera". Von der Originalfassung ist eine zweite Fassung, die um 1780 vorgenommen wurde, zu unterscheiden. — Coltellini. Vgl. die Anmerkung zu S. 54. —

S. 119. Tauben-Arie. Nach Nissen, Anhang S. 74, ist dieses Stück „hier und da zu einem beliebten Volksliedchen geworden".

S. 121. „Re pastore". Als Erweiterungsteile der Re pastore-Ouverture sind vielleicht die beiden Sätze K. 102 und 214 anzusehen, wie K. 121 den Schluß der Finta giardiniera-Ouvertüre bilden könnte.

S. 123. Serenaden. Zu K. 203 gehört der Marsch K. 237, zu K. 204 der Marsch K. 215. Nach Wolfgangs eigener Angabe auf dem Autograph ist der Marsch K. 249 für die Serenade K. 250 geschrieben. — Divertimenti. Zu K. 247 gehört der Marsch K. 248. — Violinkonzerte der Serenaden. Diese Violinkonzerte als besondere Werke für sich aufzufassen und zu klassifizieren, wie dies Wyzewa und St. Foix II, tun, geht zu weit.

S. 124. Töne einheimischer Volksmusik. Wyzewa und St. Foix II, übersehen diese und finden (S. 245, 272) nur „les caractères d'une ariette française" oder „l'allure et le rhythme d'un refrain français".

S. 125. Klagen. Nicht hierher gehören die gmoll-Trios in K. 240, 287. — Kammermusikalische Behandlung. H. Daffner („Die Musik", VI 1) tritt dafür ein, daß Wolfgang unter „Basso" das Cello verstanden wissen will.

S. 126. Vorbild Michael Haydns und der anderen Salzburger Musiker. Wyzewa und St. Foix II, S. 300, machen auf die Beziehungen zu den Divertimenti Michael Haydns aufmerksam. Vgl. aber auch die Divertimenti Leopold Mozarts. — Im Baß des dritten Notenbeispiels Wolfgangs Lieblingsmotiv f g b a.

S. 128. Violinkonzerte. Das Adagio K. 261 ist ein für den Salzburger Geiger Brunetti nachträglich (1776) geschriebenes Stück zu K. 219. Das Rondeau K. 269 gehört zu K. 207, vgl. Br. III, S. 210. Das Violinkonzert in es, K. 268, ist, wie schon E. Rudorff im Revisionsbericht der Gesamtausgabe nachgewiesen hat, eine Fälschung.

Das 6. Violinkonzert K. 271 a wurde dank der Initiative Ernst Lewickis 1907 publiziert. Vgl. hierzu A. Heuß, Zeitschr. der Internat. Musikgesellsch. IX.

S. 129. Misliveczek, Ernst Eichner. Vgl. Br. III, 165, I, 78. — Volkstümlicher Geist der Heimat. K. 211, 3; 216, 3; 219, 3. Das breite es dur-Motiv in K. 207,2 stammt aus der Dominikusmesse K. 66. In K. 216, 3 spielen auch Anfossi-Motive herein. „Straßburger Art". Der lange gesuchte „Straßburger" dürfte nach dem Hinweis von Jos. Liebeskind (Musikhandel und Musikpflege, 1908) in dem Musettenteil des Schlußsatzes von K. 218 gefunden sein. — „à la hongroise." K. 219,3.

S. 130. Heute verlorene Stücke. Vgl. K. Anhang 199—202, von denen nur die Anfangstakte bekannt sind. — Klaviersonaten K. 279 — 284. Anhaltspunkte für die Datierung in Br. II, S. 259. Ob aber diese Briefstelle so zu deuten ist, daß die letzte Sonate in München geschrieben wurde, oder ob nicht vielmehr die Worte „in München" nur den Aufenthaltsort des Barons bezeichnen, sei dahingestellt. Zu Mozarts Lebzeiten wurde wohl nur K. 284 bei Torricella in Wien gedruckt. Einen „Urtext" publizierte E. Rudorff, 1895. — In diese Zeit fällt vielleicht auch das Allegro für Klavier K. 312. — Klavierstücke des Vaters. Vgl. die Melodie mit der Diskantbegleitung in K. 279, 1 mit Leopold Mozarts Klaviersonate, M. Seiffert a. a. O. S. 23, ferner K. 279, 2 mit dem zweiten Satze der dritten Sonate Leopold Mozarts. — Klavierkunst Joseph Haydns. Hier kommen die 1773 geschriebenen und 1774 gedruckten Sonaten Haydns in C, E, G in Betracht.

S. 132. Kadenzen. Vgl. Ernst Knödt, Zur Entwicklungsgeschichte der Kadenzen, Sammelbände der Internat. Musikgesellsch. XV. — Kirchenmusik. K. 220 erhielt nach der Violinfigur im Hosanna später den Namen Spatzenmesse oder Messe mit dem Finkenschlag. K. 257 wurde wegen der häufigen Wiederholung des Wortes credo später Credomesse, K. 259 wegen des Orgelsolos im Benedictus Orgelmesse genannt.

S. 133. Für St. Peter geschriebene Solemnis K. 262. Diese verwendet ebenso wie K. 317 Hörner im Orchester. Auch hieraus dürfte hervorgehen, daß die Messe nicht für den Dom geschrieben war.

S. 134. Triosonatensätze. In K. 278 treten noch Oboen, Trompeten und Pauken zur Verstärkung hinzu. — Fagottkonzert. Zwei weitere Fagottkonzerte für Baron Dürnitz scheinen ebenso wie ein Oboen- und ein Flötenkonzert aus diesen Jahren heute verloren.

S. 135. Auffallende Ohrbildung. Vgl. die medizinischen Arbeiten von P. H. Gerber, Medizinische Wochenschrift 1898, M. Holl, 1901.

10.

Wolfgangs und der Mutter Reisebriefe, Br. I, IV, Vater Leopolds Briefe, Br. III.

S. 137. Entlassung. Das Abschiedsdekret ist abgedruckt bei Pirckmayer, Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde XVI.

S. 141. Bäslebriefe. Wohl im Hinblick auf diese Briefe schreibt E. Meumann in seinem „System der Ästhetik", 1914, S. 76 f. „Mozart erscheint in seinen Briefen als eine über die Maßen leichtfertige, oberflächliche und seichte Natur und man kann sich bei der Lektüre dieser Briefe manchmal des Eindrucks nicht erwehren, daß

bei Mozart die Natur ein großes Talent an einen kleinen und flachen Menschen verschwendet habe." Man staunt, bei einem Gelehrten vom Range Meumanns ein solches Urteil zu finden, das den Tatsachen widerspricht und nur aus einer ganz oberflächlichen Quellenkenntnis erklärt werden kann. Von den Bäslebriefen allein läßt sich kein Schluß auf Mozarts Briefe überhaupt ziehen, ebensowenig auf Mozarts Persönlichkeit. Man muß sich zu diesem Zwecke schon auch die anderen Briefe ansehen.

S. 142. Öttingen-Wallerstein. Vgl. L. Schiedermair, Die Blütezeit der Öttingen-Wallersteinschen Hofkapelle, a. a. O. — „Affektiertes Fortrücken der Faust". Schubart, Ästhetik der Tonkunst, a. a. O. S. 173.

11.

Wolfgangs und der Mutter Reisebriefe, Br. I, IV, Vater Leopolds Briefe, Br. III.

S. 143. Mannheim. Schubart, Teutsche Chronik von 1776. — Friedrich Walter, Geschichte Mannheims, 1907, 1. Band, S. 565 ff., Friedrich Walter, Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe, 1898.

S. 145 f. Mannheimer Musik. H. Kretzschmar, Ausgabe von Holzbauers „Günther" in den Denkmälern deutscher Tonkunst, 8. und 9. Band. Hugo Riemann, Ausgabe von Sinfonien und Kammermusik der Mannheimer in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern, Bände III, 1; VII, 2; VIII, 2; XV; XVI. Ferner vgl. H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, I, 1913, S. 96 ff., A. Heuß, Über die Dynamik der Mannheimer Schule, Riemannfestschrift, 1909, Zeitschrift für Musikwissenschaft II, 1919.

S. 152. Nassau-Weilburg. Vgl. H. Lemacher, Zur Geschichte der Musik am Hofe zu Nassau-Weilburg, Bonner Dissertation 1916.

S. 156. Quartette für Flöte und Streicher. Auf das bei Peters erschienene Quartett haben Wyzewa und St. Foix II, S. 404 hingewiesen. — Flötenkonzerte. Hier ist wohl auch das Andante für Flöte und Orchester K. 315 einzureihen. — Klaviersonaten K. 311, 309. Über die Untersuchungen zur Mannheimer Klaviersonate Wolfgangs s. Br. I, S. 298 f. Vgl. neuerdings A. Heuß, Zeitschrift für Musikwissenschaft II, 1919.

S. 158. Mannheimer Orchester-Crescendi. Vgl. A. Heuß a. a. O.

12.

Wolfgangs und der Mutter Reisebriefe, Br. I, IV, Vater Leopolds Briefe, Br. IV.

S. 161 ff. H. Taine, L'ancien régime, 1875; die Memoirenliteratur; A. Birch-Hirschfeld, Geschichte der französischen Literatur, neuere Zeit, 1913. W. Weigand, Der Abbé Galiani, 1908.

S. 163. M. Grimm. E. Scherer, Melchior Grimm, Paris 1887. — Ästhetische Auslassungen. H. Kretzschmar, Die Correspondance littéraire als musikgeschichtliche Quelle, Ges. Aufsätze II; E. Hirschberg, Die Encyklopädisten und die französische Oper im 18. Jahrhundert, 1903; H. Goldschmidt, Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, 1915.

S. 165. Comédie italienne. Vgl. V. Wilder, Mozart, Paris 1881, S. 139 ff. — Concerts des amateurs. Vgl. M. Brenet, Les concerts en France sous l'ancien régime, 1900.

S. 166. Notenvertrieb. Vgl. M. Brenet, La librairie musicale en France de 1653 à 1790, Sammelbände der Internat. Musikgesellsch. VIII.

S. 171. Bestattung von Frau Maria Anna Mozart. Der Totenschein ist abgedruckt bei Jahn II, Beilagen.

S. 172. Grimms Wandlung. Vgl. C. A. Sainte-Beuve, Causeries de lundi, 3. Aufl. 7. Band, S. 325.

S. 176. Verlorene Stücke. Die Chöre zum Miserere für Le Gros, K. Anhang 1, sind verschollen, ebenso die Szene für Tenducci, K. Anhang 3. — K. Anhang 8, ungedruckt, handschriftlich in der Konservatoriumsbibliothek in Paris. — „Les petits riens." Von V. Wilder 1872 in Paris aufgefunden. Noverre hatte dieses Ballett mit einer anderen Musik bereits 1768 in Wien gegeben. — K. Anhang 9. Sollte die in der Gesamtausgabe vorliegende Fassung nicht doch eine spätere Überarbeitung sein?

S. 177. Flöten- und Harfenkonzert K. 299. In diese Pariser Monate gehört wohl auch das Flötenquartett K. 298, das von fremder Hand „Paris 1778" datiert ist. Hinsichtlich dieser Flötenstücke herrscht in Wolfgangs Briefen eine Verwirrung. — Klaviersonaten. In dieser Zeit entstand wohl auch noch die kleine Klavierphantasie K. 395, in der das für den Namenstag der Schwester komponierte „Präambulum" zu sehen sein dürfte.

S. 179. Aus süddeutschen Volksliedern geschöpfte Liedmelodien. Vgl. H. Rietsch, Ein Sonatenthema bei Mozart, Zeitschr. der Internat. Musikgesellschaft XIV.

S. 182. Glucks Denkkraft. Vgl. A. Heuß, Gluck als Musikdramatiker, Zeitschrift der Internat. Musikgesellschaft XV.

13.

Wolfgangs Reisebriefe Br. I, Vater Leopolds Briefe Br. IV.

S. 184. Mannheimer Schauspiel. Vgl. E. Lert, Mozart auf dem Theater, 1918, S. 78 ff. — Bendas accompagnierte Dramen. Vgl. E. Istel, Die Entstehung des deutschen Melodrams, 1906, und hierzu A. Sandbergers Besprechung in der Zeitschr. der Internat. Musikgesellsch. VII, S. 474 ff., ferner F. Brückner, G. Benda und das deutsche Singspiel, Sammelbände der Internat. Musikgesellsch. V. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Wolfgang bereits beim ersten Mannheimer Aufenthalt Bendas „Ariadne" kennen lernte. Vgl. Br. I, S. 267.

S. 185. Das Fragment der Semiramismusik, K. Anhang 11, ist verschollen.

S. 186. Arie K. 316. Die Datierung München 8. Januar 1779 sagt, daß die Arie zu diesem Zeitpunkte in München abgeschlossen wurde. Max Friedlaender hat bereits im Goethe-Jahrbuch 1891 darauf hingewiesen, daß die Arie schon in Paris teilweise vorlag.

14.

S. 189. Erzbischöflicher Concertmeister und Hoforganist. Das Anstellungsdekret, datiert 17. Januar 1779, ist abgedruckt bei Pirckmayer, Mitteilungen der Ges. f. Salzb. Landeskunde XVI.

S. 190. Sinfonien. K. 318 war vielleicht als Ouverture zur „Zaide“ gedacht.

S. 191. Serenaden- und Divertimentomusik. Nach der richtigen Vermutung von Wyzewa und St. Foix II gehört der Marsch K. 335 zu K. 320, der Marsch K. 445 zu K. 334. Nach dem Autograph dürfte die Bläserserenade K. 361 schon damals begonnen worden sein.

S. 193. Messen. Nach Wyzewa und St. Foix II sind Kyrie K. 91 und Regina coeli K. 276 in dieser Zeit vollendet. – „Krönungsmesse“. J. E. Engl, Salzburger Volksblatt, 1907.

S. 194. Kirchenlieder. Ihnen ist für diese Zeit vielleicht noch die Passionsarie K. 146 anzureihen. — Wunsch des Erzbischofs. Vgl. Colloredos Hirtenbrief von 1782. — Gegnerschaft. Sie setzte zu Beginn des 19. Jahrhunderts in besonderer Stärke ein. Vgl. Allg. musik. Zeitung XVI; dann folgte Thibaut, Über Reinheit der Tonkunst, 1825.

S. 195. Schikaneder. Vgl. E. v. Komorzinsky, E. Schikaneder, 1901. — Schikaneders Salzburger Spielplan. Gothaer Theater-Journal, 1782. — Die Molièreschen Stücke. Deutsche Übersetzung, Hamburg 1752 69. Ein Exemplar der ersten Auflage fand sich in Mozarts Nachlaß.

S. 196. Hamlet. Daß Wolfgang ihn damals kannte, wird durch die Briefstelle, Br. II, S. 17, einwandfrei bewiesen. — Zaide. Dieser Titel rührt von dem ersten Herausgeber André her. Eine sich gegen Jahn wendende Besprechung des Singspiels durch F. Chrysander in der Allg. musik. Zeitung, 1881.

S. 197. Chöre. Dem ersten und letzten Chor sind später, noch zu Mozarts Lebzeiten, lateinische Texte „Splendende te Deus“, „Ne pulvis et cinis“ unterlegt worden. Der zweite Chor erhielt den deutschen Text „Gottheit! Dir sei Preis und Ehre.“ Vgl. Jahn II, Beilagen.

15.

Wolfgangs Reisebriefe Br. II, Vater Leopolds Briefe Br. IV.

S. 210. „Opera seria zur schönsten Vollendung“. Jahn I. — Chor und Szene. Der junge Mozart schrieb selbst die zur Oper gehörige Ballettmusik K. 367. Die zahlreichen Änderungen und Streichungen des Autographs lassen auf Meinungsverschiedenheiten mit Legrand schließen.

S. 212. Quartett des 3. Akts. Aus Hogarth, Mém. of the opera, II, S. 198 ist ersichtlich, wie hoch Mozart selbst später noch dieses Quartett geschätzt hat und wie sehr er von ihm „ergriffen wurde“.

S. 215. Künstlerische Kraft im „Idomeneo“. Vgl. die Urteile Reichardts, Berliner musikal. Zeitung 1806; ferner neuerdings E. Dent, Mozarts Operas, London 1914, S. 73 ff.

16.

Wolfgangs Briefe Br. II, Vater Leopolds Briefe Br. IV.

S. 218. Deutsche Lieder. Ob K. 351 von Mozart herrührt, ist doch sehr zweifelhaft. Das gleiche gilt für das bekannte Wiegenlied „Schlafe mein Prinzchen“ K. 350.

S. 219. Im „deutschen Hause“. Für die damaligen Vorgänge können wir uns freilich nur auf Mozarts Briefe stützen. Doch liegt kein Anlaß vor, ihnen zu mißtrauen, wenn wir auch Mozarts Auffassung der einen oder anderen Einzelheiten als subjektiv annehmen wollen.

Zweites Buch

17.

S. 225. Die Residenzstadt. Vgl. Fr. Nicolai, Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781, Bände 3, 4, 5, 1784/85; K. Weiß, Geschichte der Stadt Wien, 1883; R. Kralik und H. Schlitter, Wien, Geschichte der Kaiserstadt und ihrer Kultur, 1912.

S. 228. A. W. Schlözer. Briefwechsel, 1781, S. 261. — „Es gibt nur ein Wien." Schwachheiten der Wiener, 1784.

S. 229. Kultur und Aufklärung. Vgl. A. Wolf und H. von Zwiedineck-Südenhorst, Österreich unter Maria Theresia, Joseph II. und Leopold II., 1884, S. 213 ff. — Theologieseminare. Sebastian Brunner, Die theologische Dienerschaft am Hofe Joseph II., 1868, S. 353 ff.

S. 230. „süße Träume". Schreiben von Uz am 19. Februar 1769, Henneberger, Briefe von J. P. Uz, 1866.

S. 231. Umlauffs Bergknappen. Ausgabe des Stückes von Robert Haas, in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich, XVIII/1. Vgl. A. Heuß, Zeitschrift der Internat. Musikgesellsch. XIII, S. 164 ff.

S. 233. Mozart in Wien. Br. II. — Freimaurer. Vgl. Rich. Koch, Bruder Mozart. Freimaurer und Illuminaten, Reichenhall 1911, S. 15 ff.

S. 235. Ansehen eines kaiserlichen Kammerherrn. Mitteilung Clementis bei L. Berger, Caecilia, 1829, S. 238 ff.

S. 236. Frau Weber. Nach den Feststellungen von E. K. Blümml, Mozarteums-Mitteilungen 1919, S. 12 war Fridolin Weber nicht schon in München, sondern in Wien am 23. Oktober 1779 gestorben.

S. 238. Vater Leopolds Briefe. Daß die Briefe Leopold Mozarts gerade aus diesen Jahren heute verschollen sind, beruht wohl nicht lediglich auf einem Zufall, sondern vielmehr auf der Absicht von Mozarts Gattin, diese Familienverhältnisse zu verschleiern. Wir können daher heute nur mehr aus den Antwortschreiben des Sohnes auf den Inhalt der Briefe des Vaters schließen. — Peter Winter. Wenn Mozart (Br. II, S. 149) schreibt, daß Winter des „Vogler wegen mein größter Feind war", so verkannte er doch wohl die Sachlage. V. E. Frensdorf, Peter Winter als Opernkomponist, 1908, weist mit Recht die Vermutung Jahns ab, daß Mozarts Abneigung gegen Vogler Winters Stellungnahme zu Mozart beeinflußt habe. — „Luder". Gegen die allzu harmlose Auffassung dieses Wortes spricht vor allem die Briefstelle (Br. II, S. 150), mit der Mozart seiner Erregung Luft macht: „unter allen den Hundsfüttereien, die Winter gesagt, ärgert mich nichts als daß er meine liebe Konstanze ein Luder heißt."

S. 239. Moralische Verpflichtung. Vgl. Br. II, S. 175, 177, 207. Ob hier aber gleich an Mozarts Verführung der Konstanze gedacht werden darf, ist freilich eine ganz andere Frage. Man kann Mozarts Äußerungen diesen Sinn unterlegen, aber sie auch ebensogut ohne diesen Nebensinn auffassen.

S. 242. Deutsches Lied, K. 383. Wyzewa und St. Foix reihen auch K. 119 „Der Liebe himmlisches Gefühl" in diese Zeit ein.

S. 243. Sonaten für Klavier und Violine. „Die gestern Nachts von 11 Uhr bis 12" komponierte Sonate (Br. II, S. 56) blieb wohl unvoll-

endet. Vielleicht ist das Allegro K. 372 das niedergeschriebene Fragment dieser Sonate. — Serenaden für Bläser. Eine Bearbeitung von K. 361 ist das Streichquintett K. 46, das Jahn irrigerweise als eine Urfassung ansah, eine Umarbeitung von K. 388 zum Streichquintett ist K. 406. — Neue Haffner Sinfonie K. 385. Hierzu gehört der Marsch K. 408, 2.

18.

S. 245. Bretzner. Vgl. E. Kneschke, Das deutsche Lustspiel in Vergangenheit und Gegenwart, 1861, S. 77 ff. — Ähnlichkeit des Textes der „Entführung" mit anderen Operntexten. Vgl. W. Preibisch, Quellenstudien zu Mozarts Entführung, Sammelbände der Internat. Musikgesellsch. X.

S. 246. Bretzners Protest. Litteratur- und Theaterzeitung, Berlin 1783, II, S. 398. — Mozarts Mitarbeit am Texte. Richard Wagner, Gesammelte Schriften und Dichtungen, III, S. 246 schreibt: „Von Mozart ist mit Bezug auf seine Laufbahn als Opernkomponist Nichts charakteristischer, als die unbesorgte Wahllosigkeit, mit der er sich an seine Arbeit machte: ihm fiel es so wenig ein, über den der Oper zu Grunde liegenden ästhetischen Skrupel nachzudenken, daß er vielmehr mit größter Unbefangenheit an die Komposition jedes ihm aufgegebenen Operntextes sich machte, sogar unbekümmert darum, ob dieser Text für ihn, als reinen Musiker, dankbar sei oder nicht." Dieses bis heute immer wieder nachgeschriebene Urteil ist unhaltbar. — Stephanies und Mozarts Abänderungen. Cramers Magazin der Musik, II, 1786, S. 1056 erhebt gegen die „Veränderung der Bretznerschen Katastrophe" Einspruch: „Das übelste dabei ist, daß durch diese Verbesserung der Grund, warum Bretzner seinen Bassa zum Renegaten gemacht hat, gänzlich wegfällt... Überhaupt sind diese ewigen Großmuten ein ekles Ding, und fast auf keiner Bühne mehr Mode, als auf der Wiener."

S. 247. Mozarts ästhetische Grundsätze und Anschauungen. Wenn wir solche Auslassungen nicht mehr aus Mozarts späterer Zeit besitzen, so sagt das nicht, daß Mozart sie später ausgeschaltet hat, sondern der Grund liegt darin, daß ihm nach dem Tode des Vaters die Person fehlte, mit der er eine solch vertrauliche und sachliche briefliche Aussprache pflegen konnte.

S. 249. Dramatische Gestaltung sittlicher Grundsätze. Hermann Cohen schießt in seiner geistvollen Schrift „Die dramatische Idee in Mozarts Operntexten", 1916, hinsichtlich der kunstphilosophischen Absichten, die er Mozart zuschiebt, übers Ziel. Vgl. zu Cohens Schrift die Besprechung von Paul Bekker, Frankfurter Zeitung, 28. Juni 1917.

S. 250. Burgtheaterstil. Vgl. E. Lert, Mozart auf dem Theater, 1918, S. 267.

S. 252. Constanze als Heroine. Vgl. Arnold, Mozarts Geist, Erfurt 1803, S. 371. — Stilelemente der Opéra comique. Vgl. H. Kretzschmar, Ges. Aufsätze, II, S. 267.

S. 253. Norddeutsche Kantatendichtung. Vgl. E. Dent, Mozarts Opera, 1913, S. 138.

S. 254. Schlußduett Belmontes und Constanzes. Diese Stelle erschien Zeitgenossen (vgl. Arnold, Mozarts Geist a. a. O. S. 386) geradezu als „Triumph der ganzen Oper". Später wurde sie geringer eingeschätzt (vgl. Jahn). Ob seinerzeit das Allegrotempo nicht modifiziert wurde?

S. 257. Angstruf der Trompete. Bereits Arnold, Mozarts Geist, a. a. O. S. 375, hat das Wesen des Stückes erkannt.

S. 259. Zeitgenössische Kritik. Ein Bericht der Litteratur- und Theaterzeitung, Berlin 1783, IV, S. 717 erklärt anläßlich der Leipziger Aufführung die Musik für „zu künstlich". — Urteil Joseph II. Niemtschek, S. 23. Vgl. hierzu die Bemerkung des Kaisers zu Dittersdorf (Dittersdorfs Lebensbeschreibung, 1801, S. 231): „In seinen Theaterstücken hat Mozart den einzigen Fehler, daß er, wie die Sänger sich sehr oft beklagt haben, dieselben mit seinem vollen Accompagnement übertäubt".

19.

Vgl. Br. II, IV; Schlichtegroll, Niemtschek, Nissen, Kelly, Jahn.

S. 261. Das Charakterbild von Mozarts Gattin ist bis heute umstritten. Leider ist eine größere Anzahl ihrer Briefe gerade aus den 80er Jahren beiseite geschafft worden. Von ihrer zweiten Ehe mit dem dänischen Staatsrat N. von Nissen auf ihr früheres Leben zu schließen, ist wohl nur bedingt zulässig, da sie sich in ihr verändert hatte und unter dem Einflusse des peinlich genauen Mannes stand, dem sie die wesentliche Verbesserung ihrer Lage zu verdanken hatte.

S. 262. Wohnung im Herbersteinschen Hause. Mozart wechselte in Wien sehr häufig die Wohnungen. Die Feststellungen bei Jahn II, Beilagen, sind ungenau und unvollständig. — Notorischer Säufer. Was Franz von Destouches (Sulpiz Boisserée, 1862, I, S. 292) hierüber erzählt, ist schon bei flüchtiger Durchsicht als Klatsch erkennbar.

S. 264. Mozarts Kinder. Vgl. die Quellenstudien von E. K. Blümml, Mozarteumsmitteilungen 1918. Karl Mozart, geboren am 21. September 1784 in Wien, starb 1858 als k. k. Staatsbuchhaltungsoffizial in Mailand. Er war musikalisch begabt und wäre gerne Musiker geworden, wurde aber durch einen „Machtspruch der Mutter" gezwungen, einen anderen Beruf zu wählen. Wolfgang Mozart, geboren am 26. Juli 1791 in Wien, starb als Musiklehrer 1844 in Karlsbad. Auch er war musikalisch veranlagt und erhielt eine tüchtige musikalische Ausbildung. Beiden verdanken wir die Erhaltung zahlreicher Mozartreliquien.

S. 265. Mozarts „galante Abenteuer" haben eine maßlos übertreibende Literatur hervorgerufen. Noch Leopold Schefer kleidet eine „wahre Begebenheit" in eine Novelle „Mozart und seine Freundin" (Orpheus 1841) und Kayser tischt in seinem Mozartalbum, 1856, eine Reihe von Anekdoten auf.

S. 267. Marchand. Vater Leopold Mozart hatte, nachdem ihm zur Gewißheit geworden war, daß der Sohn nicht mehr nach Salzburg zurückkehre, mehrere Pensionäre in sein Haus aufgenommen, deren musikalische Erziehung er übernahm. So die beiden Kinder des Theaterdirektors Marchand, Heinrich und Margarethe (vgl. Mozarts Charakteristik, Br. II, S. 95), ferner Johanna Brochard. Heinrich Marchand trat damals in Wien als Geiger auf (vgl. Br. IV).

S. 268. Loge zur Fürsicht. Vgl. Rich. Koch, a. a. O. S. 19 f. — Loge zur Wohltätigkeit. Vgl. G. Schubert, Mozart und die Freimaurerei, 1890, A. Fellner, Mozart als Freimaurer, 1902.

S. 269. Kirchlichkeit. Vgl. Jos. Kreitmaier, Mozart, 1919, S. 103 ff.

20.

Br. II, IV.

S. 272. Klavierphantasien K. 394, 397, 396, 475. In K. 396 rührt nur der erste Abschnitt von Mozart her, während der zweite durch Abbé Max Stadler ergänzt wurde. Stadlers Manuskript trägt die Aufschrift: „Prima parte del Sg. W. A. Mozart, Seconda parte del Sg. Abbate Massimiliano Stadler." Der Kenner bemerkt im zweiten Abschnitt deutlich Stadlers Züge. — Phil. Em. Bach. Vgl. Rudolf Steglitz, Bach-Jahrbuch 1915, S. 39 ff.

S. 273. Friedemann Bachsche Phantasien. Vgl. Martin Falck, W. Fr. Bach, 1913, S. 85 ff. — Klaviermusik L. Kozeluchs. Vgl. dessen Klaviersonate op. 2 Nr. 3. — C moll-Sonate. Von Mozart selbst im Zusammenhang mit der c moll-Phantasie bei Artaria in Wien veröffentlicht. — Rondovortrag. Vgl. W. Chrzanowski, Das instrumentale Rondo und die Rondoformen im 18. Jahrhundert, 1911. — Rationalistische Affektendeutung. Vgl. Jahn I, S. 810. Poetisierende Analysen des Werkes sind auch später geschrieben worden.

S. 274. Übertragung von Fugen des Wohltemperierten Klaviers. Es sind die Fugen 2, 7, 9, 8, 5 aus dem zweiten Teil. Die Übertragungen sind unveröffentlicht. — In diese Zeit gehören wohl auch die Fugenskizzen K. Anh. 76 und K. 443 (K. Anh. 67). Das Fugenfragment K. 291 ist nicht von Mozart, sondern von Michael Haydn. Die Fuge K. 426 arrangierte Mozart 1788 für Streichinstrumente und ergänzte sie durch eine Einleitung K. 546. Hier sind wohl auch die Fugenentwürfe einzufügen, die das Schreibheft von 1784 enthält. — A dur-Violinsonate K. 402. Die unvollendete Fuge ist von M. Stadler ergänzt. — Altes Fugengut. Vgl. z. B. die Themen von K. 402, 426. Verwandt mit Fugenthemen von Pachelbel, Buxtehude, Sebastian Bach. Auch Eberlin steht mit seinen A moll- und G moll-Fugen auf diesem Boden.

S. 275. Große C moll-Messe. Eine Vervollständigung der Messe unter Benutzung anderer Kirchenstücke Mozarts von Alois Schmitt (1900). Vgl. hierzu die wichtigen Darlegungen von E. Lewicki, „Musik" V, 1905/6. — Aufführung in der Salzburger Peterskirche. Nissen, S. 476, der jedoch unklar von der „Vollendung der Messe" spricht.

S. 276. Christe eleison. Das Thema findet sich in Mozarts „Solfeggien" für „la mia cara Costanza" (K. 393), die in die Zeit der Arbeit an der Messe fallen. Auch das dürfte beweisen, daß Mozart die Solosätze der Messe auf die Singstimme der Gattin einstellte.

S. 277. Osanna-Fuge. Nach Andrés Ausgabe von 1840, die auch der Gesamtausgabe zu Grunde liegt, war diese Fuge vierstimmig. E. Lewicki hat an der Hand einzelner Blätter des nicht mehr vollständigen Autographs der Berliner Staatsbibliothek nachgewiesen, daß es sich hier wohl um eine achtstimmige Doppelfuge handelt, die in Andrés Ausgabe vielleicht nach einer unvollständigen Abschrift auf vier Stimmen reduziert war. — Tonkünstlersozietät. Es ist merkwürdig, daß Mozart wegen einer Formsache, die E. Hanslick a. a. O. S. 17 mitteilt, nicht als Mitglied in die Sozietät aufgenommen wurde. Vielleicht legte er selbst wenig Wert auf die Mitgliedschaft.

S. 278. Jos. Haydns russische Quartette. Vgl. A. Sandberger, Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts, a. a. O. S. 63. — Sechs Streichquartette. Die Widmung an Jos. Haydn lautet (Br. II):

Al mio Caro amico Haydn

Un Padre, avendo risolto di mandare i suoi figli nel gran mondo, stimo doverli affidare alla protezione e condotta d' un uomo molto celebre in allora, il quale per buona sorte, era di più il suo migliore amico.

Eccoli dunque del pari, uomo celebre, ed amico mio carissimo i sei miei figli. Essi sono, è vero il frutto di una lunga e laboriosa fatica, pur la speranza fattami da più amici di vederla almeno in parte compensata, m' incoraggisce, e mi lusinga, che questi parti siano per essermi un giorno di qualche consolazione.

Tu stesso amico Carissimo nel ultimo tuo soggiorno in questa capitale mene dimostrasti la tua soddisfazione. — — Questo tuo suffragio mi anima sopra tutto, perchè, Jo le ti raccommandi e mi fa sperare, che non ti sembreranno del tutto indegni del tuo favore. — — Piacciati dunque accoglierli benignamente; ed esser loro Padre, Guida, ed amico! Da questo momento, io ti cedo i miei diretti sopra di essi, ti suplico però di guardare con indulgenza i diffetti, che l'occhio parzial di Padre mi può aver celati, e di continuar loro malgrado, la generoza tua amicizia a chi tanto l'apprezza; mentre sono di tutto Cuore

Amico Carissimo Il tuo Sincerissimo Amico

Vienna il primo Settembre 1785. W. A. Mozart

Mozarts sechs Wiener Sinfonien. Nach den Feststellungen von G. de St. Foix ist die Sinfonie K. 444 nicht von Mozart, sondern von Michael Haydn. Lediglich das Einleitungsadagio rührt von Mozart her. Die Zahl von Mozarts Wiener Sinfonien reduziert sich demnach auf sechs.

S. 281. Kritik der J. Haydn gewidmeten Streichquartette. Cramers Magazin der Musik II, S. 1273. — Haydns Urteil. Br. IV, S. 299.

21.

Br. II, IV; Reminiscenses of M. Kelly, London 1826.

S. 284. Schreibheft von 1784. Eine sehr sorgsame Untersuchung des Heftes gibt Robert Lach, W. A. Mozart als Theoretiker, Wien 1918, Denkschriften der Akademie der Wissenschaften in Wien. — Bericht eines späteren Schülers. Allg. Wiener musik. Zeitung, 1842, S. 489.

S. 285. Mozarts Fortepianoflügel. Dieses Instrument, ein Fabrikat von A. Walter in Wien, befindet sich heute im Mozartmuseum in Salzburg. Auf den Konzertzetteln wurde besonders hervorgehoben, daß Mozart „ein Fortepiano-Pedal beim Phantasieren gebrauchen wird".

S. 286. Mozarts Klavierspiel. Vgl. Niemtschek, S. 44, Cramers Magazin der Musik, 1784, Ludwig Berger, Caecilia, 1829, S. 238, Dittersdorfs Lebensbeschreibung, 1801, S. 236 ff., Griesinger, Biographische Notizen über J. Haydn, 1810, S. 104. — Czernys Mitteilungen. Vgl. A. Chr. Kalischer, Beethovens Beziehungen zu Mozart, „Musik", IV/1.

S. 287. Improvisationen in den Klavierkonzerten. Mozart selbst (Br. II, S. 211) schreibt: „wenn ich dieses Concert spiele, so mache ich allzeit, was mir einfällt." Vgl. C. Reinecke, Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte, 1891. — Clementis Technik. Nach L. Berger a. a. O. sagte Clementi, daß er sich damals „vorzugsweise noch in großer brillierender Fertigkeit und besonders in denen vor

ihm nicht gebräuchlich gewesenen Doppelgriff-Passagen und extemporierten Ausführungen gefallen habe". Vgl. H. Unger, Clementis Leben, 1914.

S. 288. Mozarts Klavierphantasien. Vgl. A. Ebert, Eine freie Phantasie Mozarts, „Musik", X/1. — Klaviervariationen. Ein Kritiker der Musik. Realzeitung von 1788 wünscht, Mozart möchte „nicht bloß Variationen des Melismatischen" schreiben. — Die Variationen K. Anh. 285—90 sind, wie schon Jahn bemerkt hat, nicht von Mozart. — Klavierkonzerte. Aus dieser und früherer Zeit sind noch Entwürfe zu Klavierkonzerten K. Anh. 56—61 erhalten. Um eine eingehende Untersuchung der Klavierkonzerte hat sich bereits Th. Helm, „Tonhalle" 1869, bemüht. Zu den Konzerten K. 414, 415, 449, 451, 453, 456, 459, 488 wie auch zu den späteren K. 537, 595 schrieb Mozart Kadenzen nieder: K. 624. Handschriftliche Kadenzen zu K. 413, 365, 175, 246, 451 im Stiftschor zu St. Peter in Salzburg. Vgl. Mozarteums-Mitteilungen II, 1920.

S. 293. Duette für Geige und Bratsche K. 423, 424. Vgl. Schinn und Otter, Biogr. Skizze von Michael Haydn, Salzburg 1808, S. 38 f. — Vier Hornkonzerte. K. 514 ist identisch mit dem zweiten Satz von K. 412. Die Datierung von K. 514 „Vienna Venerdi Santo li 6 Aprile 1797" ist offenbar ein Scherz, wie ihn Mozart im Verkehr mit Leitgeb liebte.

S. 294. Quintett K. 452. Ohne Mozarts Zustimmung wurde es später als Quartett für Klavier und Streicher gedruckt. — Italienische Gesänge. In diese Jahre 1783/85 dürfte auch die Skizze K. 435 fallen.

S. 295. Wiener Liedmusik. Vgl. J. Pollak-Schlaffenberg, Die Wiener Liedmusik von 1778—1789, 1918. Mit diesen Darlegungen kann ich nicht durchweg übereinstimmen. — Deutsche Sololieder am Klavier. Von den zahlreichen nach Mozarts Tod unter seinem Namen veröffentlichten Liedern wurde ein großer Teil ihm fälschlicherweise zugeschrieben. Schon Köchel verzeichnete eine Reihe von Liedern, die unter Mozarts Namen segelten. Vgl. Max Friedlaender, Vorwort zur Peters-Ausgabe von Mozarts Liedern.

S. 296. Das Veilchen. Zuerst 1789 bei Artaria in Wien gedruckt, dann Anfang 1790 in der Musikal. Realzeitung, Speier. Der Mozartsche Schluß wurde ebenda bereits rühmend hervorgehoben.

S. 297. Terzett vom Bandel. Ein Gegenstück ist das scherzhafte Quartett „Caro mio, Druck und Schluck" K. Anh. 5. In beiden Stücken stammt auch der Text von Mozart.

22.

S. 300. „L'oca del Cairo." Ein Abdruck des Textes in der Allg. mus. Zeitung 1882.

S. 301. „Schauspieldirektor." Spätere Bearbeitungen von Vulpius, Stegmeyer, L. Schneider und anderen haben wesentlich in den Text eingegriffen. — Inangriffnahme des „Figaro". Auf den Beginn der Figaroarbeit im Herbste deutet die Briefstelle IV, S. 308. Die Eintragung in Mozarts Kompositionsverzeichnis unterm 29. April 1786 weist darauf hin, daß das Werk zu diesem Zeitpunkte vollendet wurde.

S. 302. Streitigkeiten zwischen Righini und Mozart. Kelly, Reminiscenses, 1826, I, S. 257. Daß damals auch Salieri die Aufführung seiner „Grotta di Trionfo" vorschieben wollte, beruht auf einem Irrtum, da

dieses Werk bereits im Oktober 1785 gespielt worden war. — Mozarts Vorschlag. Diese Tatsache berichten unabhängig voneinander Kelly a. a. O. I S. 257 und Da Ponte, Memorie 1823/27 (deutsch von C. Burckhardt 1861), S. 170.

S. 303. Da Ponte. Es muß immer wieder betont werden, daß Da Pontes italienische Texte des „Figaro“ und des „Don Giovanni“ gleich zahlreichen anderen italienischen Operntexten nicht nach den später gebräuchlichen deutschen Übersetzungen beurteilt werden dürfen, deren Tiefstand häufig kaum mehr überboten werden kann. Neuerdings sind Bestrebungen im Gange, diese schlechten Übersetzungen auszuschalten. Zu Da Ponte vgl. Marchesan, Della vita e delle opere di L. da Ponte, 1900, ferner H. Boas, Da Ponte als Wiener Theaterdichter, Sammelbände der Internat. Musikgesellsch. XV. — Beaumarchais' Figarodichtung. Eine Vergleichung des Operntextes mit der Dichtung Beaumarchais' hat auch E. Istel, Das Libretto, 1914, vorgenommen.

S. 306. Gerichtsszene des 3. Akts. Gustav Mahler hat neuerdings die Gerichtsszene aus Beaumarchais' Stück herübergenommen, ohne jedoch damit Anklang finden. Noch weiter war schon 1793 eine Pariser Aufführung gegangen, die den vollständigen Dialog aus Beaumarchis entlehnte.

S. 309. Vorbilder der opéra comique. Bereits H. Kretzschmar, Ges. Aufsätze, II, S. 267 hat auf die Beziehungen zu Opern von Duni und Grétry hingewiesen. — Beziehungen zu Melodien Sartis. E. Dent a. a. O. S. 171 ff. hat wieder hierauf aufmerksam gemacht.

S. 310. Paesiello. Nach dem Vorgange von Kretzschmar, Wyzewa und St. Foix hat H. Abert die Mozart und Paesiello gemeinsamen Züge untersucht, Archiv für Musikwissenschaft, I, 1918.

S. 311. Einleitungssinfonie. Das Autograph zeigt, daß Mozart ursprünglich eine mehrteilige Ouvertüre mit einem langsamen Mittelsatz schreiben wollte, aber von diesem Vorhaben abkam.

S. 315. Susannes Gartenarie. H. Kretzschmar, Geschichte der Oper, 1919, S. 242 hält den Anfang und ersten Teil der Gartenszene für eine Parodie. Die Existenz eines weiteren, musikalisch anders erfaßten Arienfragments für dieselbe Szene zeigt, daß Mozart diese Szene wiederholt in Angriff nahm. Für die Figaroaufführungen von 1789 schrieb dann Mozart wohl mit Rücksicht auf die neue Darstellerin der Susanne Adriana Ferrarese del Bene die Arien K. 577 und 579.

S. 318. Finale. Nach E. Holmes, Life of Mozart, 1845/78 hätte Mozart das erste Finale in zwei Nächten und einem Tage ohne Unterbrechung niedergeschrieben.

S. 322. Figaroproben. M. Kelly a. a. O. I, S. 257. Wenn die Rolle des Grafen einem Buffosänger übertragen wurde, so geschah dies nicht, um die Partie einer komischen, parodistischen Darstellung auszuliefern, sondern um sie einem Sänger anzuvertrauen, der auch als Schauspieler etwas leistete. Lert hat a. a. O. S. 377 mit Recht betont, daß die Figarodarstellungen heute vielfach von falschen Voraussetzungen ausgehen.

S. 323. Dittersdorf. Vgl. dessen Lebensbeschreibung a. a. O. S. 237.

Martins „Cosa rara“. Auch das Berliner Publikum, das den „Figaro“ zuerst am 14. September 1790 sah, wandte seine Gunst bald Martin, Dittersdorf und anderen zu. Vgl. Chronik von Berlin VIII, Berliner mus. Monatsschrift 1792.

23.

S. 324. Böhmen „Das Vaterland deutscher Tonkunst“. Allg. mus. Zeitung 1799/1800, S. 28.

S. 325. Singspielgesellschaften in Prag. Vgl. O. Teuber, Geschichte des Prager Theaters, 1883, I. — Mozart in Prag. R. Freiherr Procházka, Mozart in Prag, 1892.

S. 326. Josepha Duschek. Wenn Schiller und Körner über Frau Duschek ungünstig urteilen, deren „Dreistigkeit“ und „moquantes“ Auftreten tadelten, so zeigt dies, daß ihnen gerade das mißfiel, was Mozart anzog. Das ungenierte, etwas kokette Benehmen Frau Duscheks gab auch Veranlassung zu jenen Gerüchten, die sich über ihr „Verhältnis“ zu böhmischen Edelleuten verbreiteten. Schebek und Procházka haben aktenmäßig nachgewiesen, daß Frau Duschek die Bertramka weder schenkungsweise noch durch Scheinkauf vom Grafen Clam erhalten hatte.

S. 327. Gyrowetz. Vgl. dessen Biographie, 1848. — Winterbälle. Unterm 6. Februar 1787 sind die sechs deutschen Tänze K. 509 datiert, die Mozart eigens für diese Prager Tanzfeste schrieb.

S. 328. Mozarts Klavierspiel. Niemtschek, S. 27. — Der alte Prager Harfner. Vgl. Procházka a. a. O. S. 43. Die Melodie ist abgedruckt bei R. v. Freisauff, Mozarts Don Juan, 1887, S. 17. — „Hang für das Schwere und Ungewöhnliche.“ Cramer, Magazin für Musik, 1788, II, S. 53.

S. 329. Tod des Vaters. Über die Erbschaftsauseinandersetzung Mozarts mit der Schwester und dem Schwager unterrichtet Mozarts interessanter Brief vom 1. August 1787, Br. II, S. 279.

S. 330. Beethoven in Wien. Vgl. A. Schindler, Biographie von L. van Beethoven, 1840. A. W. Thayer, Beethovens Leben, 3. Auflage 1915, Bd. 1. — Anfangs September 1787. Vielleicht traf Mozart schon Ende August in Prag ein.

S. 331. Legenden und Anekdoten. Vgl. Freisauff a. a. O. S. 24 ff. — Mozart in Strahow. Vgl. A. Ebert, Eine freie Phantasie Mozarts, „Musik“ X/1, wo auch Mozarts Orgelphantasie nach dem Eindruck, den sie auf den Pater N. Lehmann ausgeübt hatte, wiedergegeben ist.

S. 332. Bertatis „Don Giovanni“. Vgl. die Ausführungen von A. Schatz, Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft V. Es liegt wohl kein Grund für die Annahme vor, Da Ponte wäre unabhängig von Bertati schon 1786 auf den Gedanken einer Don Giovanni-Oper gekommen. Nach Da Ponte, Memorie a. a. O. S. 141 war Mozart über die Wahl des Don Giovanni-Stoffes „entzückt“.

S. 333. Don Juan im 19. Jahrhundert. Vgl. H. Heckel, Das Don Juan-Problem in der neueren Dichtung, 1915. — Bertatis Dichtung. Abgedruckt von Fr. Chrysander, Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft IV.

S. 334. Mozarts Mitarbeit an der Textgestaltung. Wenn briefliche Mitteilungen hierüber fehlen, so beweist das natürlich noch nicht Mozarts gleichgültiges Verhalten. Briefe Mozarts aus dieser Zeit sind sehr selten.

S. 336/7. Motivstümpfe und Unklarheiten. Beispiele bieten unter anderen die zum Sextett zusammengefaßten Szenen 8 und 9 des zweiten

Aktes, auch die diesen folgende 10. Szene, in der Ottavio aus den Wirrnissen ohne weiteres den Schluß zieht, daß Don Giovanni auch der Mörder des Komthurs sein müsse. Von späteren Deutungen ist am bekanntesten E. Th. A. Hoffmanns an Goldoni anknüpfende Auffassung der Donna Anna geworden. Neuerdings bringt H. Cohen Donna Elvira mit dem Gretchen des Faust in Zusammenhang. E. Neufeld, „Musik" XI, findet in Zerline sogar „masochistische Regungen".

S. 337. Originalpartitur des „Don Giovanni". Über diese hat schon Jahn berichtet. Über eine Abschrift vgl. E. Rychnovsky, Zeitschrift der Internat. Musikgesellschaft VIII. Die Partitur der Gesamtausgabe ist nicht ganz einwandfrei.

S. 338. „Champagnerarie." Vgl. H. Kretzschmar, Ges. Aufsätze, II, S. 270. — Gazzanigas Don Giovanni-Musik. Vgl. Fr. Chrysander, Allg. mus. Zeitung, 1878.

S. 339. Ouvertüre. Ob der Konzertschluß von Mozart selbst herrührt, ist unentschieden.

S. 340. Introduktion. Auf die im 19. Jahrhundert üblich gewordene, verflachende Darstellung der Hauptpartien, die meist schon hier zutage trat, auf die seit der Schröder-Devrient gebräuchliche Besetzung der Donna Anna-Rolle mit der hochdramatischen Sängerin und weitere Fehlgriffe der Don Giovanni-Aufführungen ist immer wieder, meist ohne Erfolg, hingewiesen worden.

S. 344. Vergleich des Duetts (7) mit dem im „Figaro" (16). S. auch A. Schurig, Mozart, 1913, II, S. 83.

S. 345. Donna Annas Erzählung (10). Vgl. G. Engel, Eine mathematisch-harmonische Analyse des Don Giovanni, Vierteljahrschr. für Musikwissenschaft, III. Über die Instrumentierung vgl. J. Simon, Die Orchesterbehandlung in Mozarts Opern, „Musik" XIV.

S. 347. Ballmusik. Donna Anna tanzt mit dem Bräutigam natürlich nicht zum Vergnügen, was unmittelbar nach dem Tode des Komthurs merkwürdig wäre, sondern um unerkannt zu bleiben. Nachdem die Musiker und die Hochzeitsgäste den Saal verlassen haben, ist demnach der Chor aus dem Finale von da ab ausgeschaltet.

S. 350. Mandolinenständchen. Vgl. E. Fuëter, Zwei Vorgänger von Mozarts Ständchen, „Musik" VI/1. Die Musikal. Realzeitung brachte bereits im Jahrgang 1788 das Ständchen als Notenbeilage.

S. 352. Sextett 20. Vgl. E. Dent a. a. O. S. 249. Über die Trompetenverwendung vgl. auch F. A. Gevaert, Neue Instrumentationslehre, deutsch von H. Riemann, 1887, S. 231.

S. 353. Arie „Il mio tesoro" (22). Eine besondere Auffassung vertritt hier E. Dent a. a. O. S. 250. — Reiterstatue des Komthurs. Gegenüber der immer wieder aufgeworfenen Frage, wie dem Komthur in so rascher Zeit bereits ein Denkmal errichtet sein konnte, tritt A. Schnerich, Zeitschr. der Internat. Musikgesellschaft, XII, für die Annahme eines schon zu Lebzeiten errichteten Standbildes ein.

S. 354. Posaunenklänge. Nissen berichtet S. 559, daß Mozart hier anfangs nur Posaunen verwendet, dann aber, da die Prager Posaunisten bei der Probe streikten, noch andere Blasinstrumente hinzugefügt habe. Vielleicht sollten die Posaunen ursprünglich hinter der Bühne postiert werden.

S. 355. Donna Annas Arie (25). Diese Szene wurde bei späteren

Aufführungen eigenmächtig in die sogenannte „Briefarie“ verwandelt. Daß Donna Anna nicht unmittelbar nach dem Tode des Vaters Hochzeit halten will, ist verständlich. Für E. Th. A. Hoffmanns Auffassung, daß sich diese Arie nur äußerlich auf Ottavio bezieht und in ihr wie in den früheren Arien Donna Annas uneingestandene Liebe zu Don Giovanni durchklingt, fehlt jede Grundlage. — 2. Finale, Musik der Hauskapelle. A. Schnerich a. a. O. legt die Gründe dar, weshalb diese Bühnenmusik des 2. Finale den Bläsern zufiel.

S. 356. Einleitungsklänge der Ouvertüre. Ob im Anschluß an die Kirchhofsszene auch hier die Posaunen verwendet wurden, ist eine Streitfrage. Von dem Zettel, auf dem Mozart nach einem damals nicht seltenen Brauch die Posaunenstellen besonders notierte, fehlt das Autograph.

S. 357. Untergang des Don Giovanni. Über die Inszenierungen von Don Giovannis „Höllenfahrt“, denen später sogar Meyerbeersche Aufmachungen zuteil wurden, vgl. Jahn, II, Schnerich a. a. O.

S. 360. Aufführungen des „Don Giovanni“. Vgl. Niemtschek, S. 29, ferner die Statistik bei Freisauff a. a. O. S. 166 ff. — Kritische Stimmen. Vgl. Chronik von Berlin IX.

S. 361. Mozarts Ernennung zum k. k. Kammercompositor. Vgl. Jahn II. Gluck hatte als k. k. Kammerkompositeur bis zu seinem am 15. November 1787 erfolgten Tode jährlich 2000 fl. bezogen. — Urteil Josephs II. über Mozarts „Don Giovanni“. Mitgeteilt von E. Hanslick, Aus dem Opernleben der Gegenwart, 1884, S. 122.

24.

S. 363. Sololieder am Klavier. Wyzewa und St. Foix verlegen im Anschluß an Joh. E. Engl auch K. 147, 148 in diese Zeit. K. 552 ist abgedruckt in Br. V, Blatt 86. Der Dichter der „Abendempfindung“ ist Campe. Hierher gehört auch das für Fr. Baumann geschriebene „Deutsche Kriegslied“ K. 539, datiert 5. März 1788.

S. 364. Italienische Arien. Wyzewa und St. Foix reklamieren auch K. 178 für diese Jahre. Zu K. 505 vgl. Fr. Spiro, Die Entstehung einer Mozartschen Konzertarie, Vierteljahrschr. für Musikwissenschaft IV.

S. 365. Kanons. An weiteren Kanons bringt die Gesamtausgabe noch K. 228—234, 347/8, 507/8.

S. 366. Tanzmusik. Die Tänze K. 461—463 fallen wohl in eine etwas frühere Zeit. Fr. Chrysanders Beurteilung (Allg. mus. Zeitung XVI) vermag ich nur teilweise beizutreten.

S. 367. Klaviermusik. Wyzewa und St. Foix verlegen auch K. 357 ins Jahr 1786, was im Hinblick auf die Clementismen begreiflich erscheint. K. 54 ist eine Klavierbearbeitung des 3. Satzes von K. 547. — Vierhändige Klavierstücke. Vgl. E. Tack a. a. O.

S. 368. Krönungskonzert. Ein dokumentarischer Nachweis, daß Mozart dieses Konzert bei den Festlichkeiten der Frankfurter Kaiserkrönung 1790 gespielt hat, läßt sich nicht erbringen.

S. 369. Klaviertrio. K. 442 ist von M. Stadler ergänzt und wohl auch zusammengestellt.

S. 370. Klavierquartette. Ob diese wirklich den Anfang einer ganzen Reihe von Klavierquartetten bildeten und nur auf Wunsch des Verlegers Hoffmeister nicht fortgesetzt wurden, läßt sich nicht mit Sicher-

heit sagen. — Unterm 27. Juli 1786 sind die 12 Duos für zwei Bassetthörner K. 487 datiert.

S. 373. Die drei letzten Sinfonien. Vgl. auch H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, I/1, 1913.

25.

Reiseberichte in Br. II S. 290 ff. An diese Reise knüpfen zahlreiche Anekdoten an, die sich auf Mozarts Verkehr bei Körner, seinen Besuch des Berliner Nationaltheaters, sein Zusammentreffen mit L. Tieck, sein „galantes Verhältnis" zur Sängerin Henriette Baranius beziehen. Die eine oder andere Anekdote mag einen wahren Kern in sich bergen. Vielfach tritt aber die phantastische Ausschmückung deutlich zutage.

S. 377. Mozarts Verkehr bei Körner. Vgl. G. Parthey, Jugenderinnerungen, 1907, II, S. 51. — Mozart in Dresden. Vgl. Musik. Realzeitung, Speier 1788/89. — Mozart in Leipzig. In diese Zeit des zweiten Leipziger Aufenthalts gehört die dem Hoforganisten Engel ins Stammbuch geschriebene Klaviergigue K. 574.

S. 378. Mozart und Reichardt. Vgl. W. Pauli, J. Fr. Reichardt, 1903, S. 85 ff.

S. 380. Tanzmusik. Auf den Dezember 1789 ist der Contratanz K. 587 datiert.

S. 381. Das Textbuch von „Così fan tutte" ist bis in die Gegenwart namentlich im Hinblick auf das „verletzte sittliche Gefühl" immer wieder angegriffen worden und hat moralisierende Bearbeitungen erfahren. E. Th. A. Hoffmann, der den Text aus der Buffa heraus empfand, stimmte in die billige Verurteilung nicht ein.

S. 392. Verpfändung des Silberzeugs. Nissen S. 683. — Mozart in Frankfurt. Reisebriefe, Br. II S. 316 ff., ferner eine Zusammenstellung bei Karl Woelcke, Alt-Frankfurt, 1917. Eine interessante, bisher unbekannte Beschreibung hat neuerdings mein Schüler Eigel Kruttge in den Reisetagebüchern des Grafen Ludwig von Burgsteinfurt gefunden.

S. 393. Werke von 1790. Wyzewa und St. Foix setzen noch K. 355, 410, 411, 236, 106 in diese Zeit.

26.

S. 395. Redoutenmusik. K. 611 ist identisch mit K. 602 Nr. 3. — Lieder am Klavier. Daß diese für eine „Kinderzeitschrift" geschrieben waren, erscheint im Hinblick auf die Formulierung der Singstimmen fraglich. Vielleicht liegt bei dieser Annahme eine Verwechslung mit Campes „Kleiner Kinderbibliothek" vor, aus der Mozart die Texte holte. — Werke für Glasharmonika. Das Adagio K. 356 ist ebenfalls wohl damals entstanden. — K. 615 ist von Mozart mit dem Datum 20. April 1791 versehen.

S. 397. Schikaneder. Vgl. E. von Komorzynski, E. Schikaneder, 1901.

S. 398. Freihaustheater auf der Wieden. Den Grundriß des Theaters hat neuerdings H. Cloeter, Häuser und Menschen von Wien, 1916, S. 39 wieder entdeckt.

S. 402. Wranitzkys Oberonmusik. Vgl. E. Dent a. a. O. S. 360.

S. 403. Choral „Ach Gott vom Himmel sieh darein". Den Grund

für die Verwendung des „protestantischen" Liedes will A. Schnerich, Messe und Requiem seit Haydn und Mozart, 1909, S. 55 darin erblicken, daß Mozart durch die Verwendung eines „katholischen" Chorals nicht das religiöse Gefühl der Wiener Bevölkerung verletzen wollte.

S. 408. Der grimmige Kritiker. Berliner Musikzeitung, 1793, S. 148.

27.

S. 426. Titus. A. Schnerich, Mozarts Requiem, 1913, verlegt auf Grund der Papieruntersuchung die Niederschrift der Tituspartitur in die Zeit der Reise und des Prager Aufenthalts.

S. 430. Mozart in Prag. Vgl. Niemtschek, S. 34.

S. 431. Vollendung der Zauberflötenpartitur. A. Schnerichs Beweisführung hinsichtlich der Entstehungszeit der einzelnen Teile der „Zauberflöte" erscheint nicht ganz zwingend. – Ouvertüre und Priestermarsch sind von Mozart selbst auf den 28. September 1791 datiert. Die Verwandtschaft des Allegrothemas mit einem Thema einer Clementi-Sonate ist schon lange bemerkt worden. Die Feststellung dieses Zusammenhangs ist jedoch gegenüber dem Kunstwerk, das Mozart hier geschaffen hat, von untergeordneter Bedeutung.

S. 433. Requiem. Eine originalgetreue Nachbildung der Handschrift hat A. Schnerich, 1913, publiziert. Unter den von Mozart selbst herrührenden Teilen ist vom Dies irae an kenntlich, was nicht von Mozart stammt. Vgl. auch R. Handke, Zur Lösung der Benediktusfrage in Mozarts Requiem, Zeitschr. f. Musikwissenschaft, I. — Das von Wyzewa und St. Foix in diese Zeit verlegte „Adoramus" K. 327 kann nicht mehr Mozart zugeschrieben werden. Die Motette stammt von dem Turiner Gasparini und ist in einem aus Mozarts Nachlaß herrührenden, jetzt im Besitze des Salzburger Dommusikvereins befindlichen, handschriftlichen Sammelband unter dem Namen Gasparini verzeichnet. Sie zeigt auch denselben Stil wie die ebenfalls in diesem Sammelband enthaltene Totenmotette Gasparinis. H. Spieß im „Gregoriusblatt", Düsseldorf 1922. Damit wird W. Kurthens und meine Vermutung bestätigt.

S. 437/8. Über den Krankheitsverlauf und Mozarts letzte Tage berichten ein Brief Sophie Haibels, Mozarteumsmitteilungen, Salzburg 1918, Nissen S. 571, das Journal des Luxus und der Moden, 1808. Vgl. neuerdings J. Barrauds Studie in der Chronique médicale, 1905. Das Attest der Totenschau nennt „hitziges Frieselfieber" als Krankheit des Verstorbenen. In Karl Bursys Tagebuch (Mitteilung von O. Clemen) findet sich am 14. Juni 1816 die bisher unbekannte Eintragung: „Der berühmteste Arzt der Stadt hielt Mozarts Krankheit für entzündlich und ließ die Ader öffnen. Der Katarrh ging in ein Nervenfieber über, das damals herrschte." — Mozarts letzte Ölung. Vgl. Nissen, Mozarteumsmitteilungen 1919.

28.

S. 441. Wirkungen von Mozarts Musik auf Zeitgenossen. Vgl. H. Kretzschmar, Ges. Aufsätze, II, S. 275 ff.

B. Chronologisches Verzeichnis der Werke Mozarts

Auf die Monate der einzelnen Jahre konnte in der Chronologie nicht durchweg Rücksicht genommen werden; K. bedeutet die Nr. des Köchelverzeichnisses; S. die Seite dieses Buches.

1762

Kleine Klavierstücke (K. 2, 3, 4, 5, 6; S. 20)

1763/64

Klavier-(Violin-)Sonaten (K. 6, 7, 8, 9; S. 38)

1764

6 Klavier-(Violin-)Sonaten (K. 10, 11, 12, 13, 14, 15; S. 38)
Londoner Skizzenbuch (S. 42)

1764/65

3 Sinfonien in es, b, d (K. 16, 17, 19; S. 39)

1765

„God is our Refuge" für vier Singstimmen (K. 20; Anm. zu S. 39)
Tenorarie „Va dal furor portata" (K. 21; S. 39)
Sinfonie in b (K. 22; S. 39)

1766

Sopranarie „Conservati fedele" (K. 23; S. 39)
Klavier-Variationen über ein Thema von Graf (K. 24; S. 40)
Klavier-Variationen über „Willem von Nassau" (K. 25; S. 40)
6 Klavier-(Violin)-Sonaten (K. 26, 27, 28, 29, 30, 31; S. 39)
„Galimathias musicum" (K. 32; S. 40)
Arrangement von Klaviersonaten Christian Bachs (K. 107; S. 40)
Kyrie (K. 33; Anm. zu S. 37)

1767

Offertorien-Motette in festo S. Benedicti (K. 34; S. 47)
„Die Schuldigkeit des ersten Gebots" (K. 35; S. 46)
Tenorarie „Orchè il dover" (K. 36; Anm. zu S. 46)
Bearbeitungen von Klaviersonaten Schoberts, Eckards, Honnauers, Raupachs zu Klavierkonzerten (K. 37, 39, 40, 41; S. 46)
„Apollo et Hyacinthus" (K. 38; S. 46)
„Grabmusik" (K. 42; S. 46)
Cassation in b (K. 99; S. 47)
Serenade in d (K. 100; S. 47)
2 Sinfonien in f (K. 76, 43; S. 58)

1768

2 Sinfonien in d (K. 45, 48; S. 58)
„La finta semplice" (K. 51; S. 54)
„Bastien und Bastienne" (K. 50; S. 57)
Lieder am Klavier: „Daphne, deine Rosenwangen", „An die Freude" (K. 52, 53; Anm. zu S. 57)
Offertorium „Veni sancte Spiritus" (K. 47; S. 59)
Brevis-Messe in g (K. 49; S. 59)
Solemnis-Messe in c moll [kleine c moll-Messe] (K. 139; S. 59)
Menuett für Streicher (K. 64; Anm. zu S. 58)

1769

Brevis- und Solemnis-Messe in d-moll und c (K. 65, 66; S. 62)
Menuetts für Streicher (K. 65a; S. 62)
Cassation (K. 63; S. 62)
Te Deum (K. 141; S. 62)
Sopranarie „Sol nascente" (K. 70; Anm. zu S. 62)
Offertorium „Benedictus sit Deus" (K. 117; Anm. zu S. 78)

1770/71

3 Sinfonien in d (K. 95, 97, 84; S. 77)
Sinfonie in g (K. 74; S. 77)
Sinfonie in d (100a; Anm. zu S. 76)
1. Streichquartett in g (K. 80; S. 78)
Contratanz für Orchester (K. 123; Anm. zu S. 76)
Polyphone Arbeiten (K. 89, 89a, 85, 44, 86; S. 78)

Polyphone Arbeiten (K. 90, 91, 92; Anm. zu S. 78)
Solo-Motette „Ergo interest, an quis" (K. 143; S. 78)
Sopranarien „Per pietà", „O temerario Arbace", „Misero me", „Se ardire esperanza", „Se tutti i mali miei", „Fra cento affanni" (K. 78, 79, 77, 82, 83, 88; S. 78)
„Mitridate" (K. 87; S. 79)

1771

Regina Coeli (K. 108; S. 83)
Lauretanische Litanei (K. 109; S. 83)
Offertorium pro festo S. Joannis Bapt. (K. 72; S. 83)
„De profundis clamavi" (K. 93; S. 83)
3 Sinfonien in f, c, g (K. 75, 73, 110; S. 83)
Triosätze mit Orgel (K. 67, 68, 69; S. 83)
„Betulia liberata" (K. 118; S. 83)
„Ascanio in Alba" (K. 111; S. 85)
2 Sinfonien in f (K. 112, 98; S. 87)
Divertimento in es (K. 113; S. 87)
Sinfonie in a (K. 114; S. 89)

1772

„Il sogno di Scipione" (K. 126; S. 88)
7 Sinfonien in g, c, g, f, es, d, a (K. 124, 128, 129, 130, 132, 133, 134; S. 89)
3 Divertimenti (Streichquartette) in d, b, f (K. 136, 137, 138; S. 90)
Divertimento in d (K. 131; S. 90)
Menuetts für Orchester (K. 164; Anm. zu S. 90)
Klaviersonate zu vier Händen (K. 381; S. 90)
Lieder am Klavier: „Die großmütige Gelassenheit", „Was ich in Gedanken", „Die Zufriedenheit im niedrigen Stande" (K. 149, 150, 151; S. 90)
Marsch (K. 189; Anm. zu S. 104).
Triosätze mit Orgel (K. 144, 145; S. 90)
Litaniae de Venerabili (K. 125; S. 90)
Regina Coeli (K. 127; S. 90)
„Lucio Silla" (K. 135; S. 94)

1772/73

Sinfonie in c (K. 96; S. 97)
6 Streichquartette in d, g, c, f, b, es (K. 155–160; S. 97)
Solo-Motette „Exsultate, jubilate" (K. 165; S. 97)
Divertimento in b (K. 186; S. 97)

1773

4 Sinfonien in c, d, b, es (K. 162, 181, 182, 184; S. 101)
Divertimento in es (K. 166; S. 101)
Concertone in c (K. 190; S. 101)
Trinitatismesse in c (K. 167; S. 101)
Andretter-Serenade in d (K. 185; S. 104)
Divertimento in d (K. 205; S. 104)
Marsch für Orchester (K. 290; Anm. zu S. 104)
Klavier-Variationen über eine Arie aus Salieris „La fiera di Venezia" (K. 180; S. 104)
6 kontrapunktische Streichquartette in f, a, c, es, b, f (K. 168–173; S. 104)
Brevis-Messe in c (K. 115; S. 106)
Kyrie, „Justum deduxit Dominus" (K. 221, 326; S. 106)
Erste Fassung der Thamos-Musik (K. 345; S. 104)
Klavierkonzert in d (K. 175; S. 107)
Streichquintett in b (K. 174; S. 107)
Vierhändige Klaviersonate in b (K. 358; Anm. zu S. 107)
2 Sinfonien in g, c (K. 199, 200; S. 107)
Menuetts für Orchester (K. 176; Anm. zu S. 107)

1773/74

3 Sinfonien in g moll, a, d (K. 183, 201, 202; S. 107)

1774

„Dixit et Magnificat", Litaniae Lauretanae (K. 193, 195; S. 107)
Messe in f (K. 192; S. 107)
Serenade in d (K. 203; S. 123)
Marsch für Orchester (K. 237; Anm. zu S. 123)
Divertimento in c (K. 187; S. 123)
Klaviervariationen über ein Menuett von Fischer (K. 179; S. 131)
Brevismesse in d (K. 194; S. 132)
Fagottkonzert in b (K. 191; S. 134)

1774/75

„Fintagiardiniera“ (K.196; S.118)
Sinfoniesatz (K. 121; Anm. zu S. 121)
6 Klaviersonaten in c, f, b, es, g, d (K. 279, 280, 281, 282, 283, 284; S. 130)
Allegro für Klavier (K.312; Anm. zu S. 130)
Sonate für Fagott und Violoncell (K. 292; S. 134)

1775

„Re pastore“ (K. 208; S. 121)
Sinfoniesatz (K. 102; Anm. zu S. 121)
Marsch für Orchester (K. 214; Anm. zu S. 121)
Brevismesse in c (K. 220; S. 132)
„Misericordias Domini“ (K. 222; S. 133)
Violinkonzert in b (K. 207; S. 128)
Tenorarie „Si mostra la sorte“ (K.209; S. 122)
Tenorarie „Con ossequio“ (K. 210; S. 122)
Serenade in d (K. 204; S. 123)
Marsch für Orchester (K. 215; Anm. zu S. 123)
Violinkonzert in d (K.211; S.128)
Divertimento in f (K. 213; S. 123)
Triosonatensatz mit Orgel (K. 212; S. 134)
Violinkonzert in g (K. 216; S. 128)
Sopranarie „Voi avete un cor fedele“ (K. 217; S. 122)
Violinkonzert in d (K.218; S.128)
Violinkonzert in a (K.219; S.128)
Triosonatensätze mit Orgel (K. 224, 225; S. 134)

1776

Klavierkonzert in b (K. 238; S. 131)
Serenade in d (K. 239; S. 123)
Rondo für Geige (K. 269; Anm. zu S. 128)
Divertimento in b (K. 240; S. 123)
Adagio für Violine (K. 261; Anm. zu S. 128)
Serenade in f (K. 101; S. 123)
Konzert für drei Klaviere in f (K. 242; S. 131)
Litaniae de Venerabili (K. 243; S. 133)
Offertorium „Venite, populi“ (K. 260; S. 133)
Triosonatensätze mit Orgel (K. 244, 245; S. 134)
Klavierkonzert in c (K. 246; S. 131)
Solemnismesse in c (K. 262; S. 133)
Divertimento in f (K. 247; S. 123)
Marsch (K. 248; Anm. zu S. 123)
Serenade in d (K. 250; S. 123)
Marsch (K. 249; Anm. zu S. 123)
Divertimento in d (K. 251; S. 123)
Divertimento in es (K. 252; S. 123)
Divertimento in f (K. 253; S. 123)
Klaviertrio in b (K. 254; S. 134)
Altarie „Ombra felice“ (K.255; S.122)
Tenorarie „Clarice, cara mia sposa“ (K. 256; S. 122)
3 Messen in c (K. 257, 258, 259; S. 132)

1777

Divertimento in c (K. 188; S. 123)
Divertimento in b (K. 270; S. 123)
Klavierkonzert in es (K. 271; S. 131)
Divertimento in b (K.287; S.123)
Sopranarie „Ah lo previdi“ (K. 272; S. 122)
Notturno in d für Orchester (K. 286; S. 123)
Violinkonzert in d (K. 271a; S. 128)
Triosonatensätze mit Orgel (K. 274, 278; S. 134)
Divertimento in es (K. 289; S. 123)
Kontratänze für Orchester (K. 267; S. 134)
Messe in b (K. 275; S. 132)
Graduale „Sancta Maria, mater Dei“ (K. 273; S. 133)
Offertorium „Alma Dei creatoris“ (K. 277; S. 133)

1777/78

2 Klaviersonaten in d und c (K. 311, 309; S. 156)
„Oiseaux si tous les ans“, „Dans un bois“ für 1 Singstimme und Klavier (K. 307, 308; S. 156)
2 Quartette für Flöte und Streicher in d und g (K. 285, Peters; S. 156)
2 Flötenkonzerte in g und d (K. 313, 314; S. 156)

Andante für Flöte und Orchester (K. 315; Anm. zu S. 156)
5 Sonaten für Klavier und Violine in g, es, c, a, c (K. 301, 302, 303, 305, 296; S. 156)
Kyrie in es (K. 322; S. 156)
Arien „Non sò donde viene", „Se al labbro mio non credi", „Basta vincesti" (K. 294, 295, 486a; S. 156)

1778

2 Sinfonien in d und b (K. 297, Anh. 8; S. 176)
„Les petits riens" (K. Anh. 10; S. 176)
Sinfonie concertante in es (K. Anh. 9; S. 176)
Konzert für Flöte und Harfe in c (K. 299; S. 177)
Flötenquartett in a (K. 298; Anm. zu S. 177)
2 Sonaten für Klavier und Violine in e moll, d (K. 304, 306; S. 177)
Klaviervariationen über „Lison dormait", „Ah, vous dirai-je, Maman", „Je suis Lindor", „La belle Française" (K. 264, 265, 354, 353; S. 177)
5 Klaviersonaten in a moll, c, a, f, b (K. 310, 330, 331, 332, 333; S. 177)
Klavierphantasie in c (K. 395; Anm. zu S. 177)
Sopranarie „Popoli di Tessaglia" (K. 316 S. 186)

1779

Messe in c (K. 317; S. 193)
2 Sinfonien in g, b (K. 318, 319; S. 190)
Serenade in d (K. 320; S. 191)
Marsch (K. 335; Anm. zu S. 191)
Divertimento in d (K. 334; S. 191)
Marsch für Orchester (K. 445; Anm. zu S. 191)
Sonate für Klavier und Violine in b (K. 378; S. 192)
Sinfonie concertante in es (K. 364; S. 192)
Konzert für zwei Klaviere in es (K. 365; S. 192)
Vesperae de Dominica (K. 321; S. 193);
Sonatensätze mit Orgel (K. 328, 329; S. 193)
Deutsche Kirchenlieder „O Gottes Lamm", „Als aus Ägypten" (K. 343; S. 194)
Sopranarie „Kommet her, ihr frechen Sünder" (K. 146; Anm. zu S. 194)
Musik zu „König Thamos" (K. 345; S. 196)
„Zaide" (K. 344; S. 197)
Kyrie (K. 91; Anm. zu S. 193)
Regina coeli (K. 276; Anm. zu S. 193)

1780

Sonatensatz mit Orgel (K. 336; S. 193)
Sinfonie in c (K. 338; S. 190)
Messe in c (K. 337; S. 193)
Vesperae de Confessore (K. 339; S. 193)

1780/81

„Idomeneo" (K. 366; S. 200)
Ballettmusik zu „Idomeneo" (K. 367; Anm. zu S. 210)
Kyrie in d moll (K. 341; S. 217)

1781

Quartett für Oboe und Streicher in f (K. 370; S. 217)
Sopranarien „Ma che vi fece", „Misera, dove son" (K. 368, 369; S. 218)
Lieder am Klavier, „Die Zufriedenheit", „An die Hoffnung", „An die Einsamkeit", „Verdankt sei es dem Glanz" (K. 349, 390, 391, 392; S. 218)
Rondo für Horn und Orchester (K. 371; S. 242)
Rondo für Violine und Orchester (K. 373; S. 242)
Sopranarie „A questo seno" (K. 374; S. 242)
Allegro für Violine und Klavier (K. 372; Anm. zu S. 243)
4 Sonaten für Violine und Klavier in f, f, g, es (K. 376, 377, 379, 380; S. 243)
Variationen für Klavier und Violine

über „La bergère Silimène“, „Hélas, j'ai perdu mon amant“ (K. 359, 360; S. 243)
Serenade in b (K. 361; S. 243)
Serenade in es (K. 375; S. 243)
Sonate für 2 Klaviere in d (K. 448; S. 242)

1782

Rondo f. Klav. (K. 382; Anm. zu S. 107)
„Nehmt meinen Dank“ für Sopran (K. 383; S. 242)
Klaviervariationen über den Marsch der „Mariages Samnites“, „Salve tu Domine“ (K. 352, 398; S. 242)
Präludium und Fuge für Klavier in c (K. 394; S. 242, 272)
Serenade in c moll (K. 388; S. 243)
„Die Entführung aus dem Serail“ (K. 384; S. 251)
„Der Liebe himmlisches Gefühl“ für Sopran (K. 119; Anm. zu S. 242)
Neue Haffner-Sinfonie in d [1. Wiener Sinfonie] (K. 385; S. 243)
Marsch für Orchester (K. 408,2; Anm. zu S. 243)

1782/83

Hornkonzert in d (K. 412; S. 293)
Klavierkonzerte in f, a, c (K. 413, 414, 415; S. 288)
Streichquartett in g [erstes der sechs Haydn gewidmeten Quartette] (K. 387; S. 278)
Klavierphantasie in d moll (K. 397; S. 272)
Klaviersuite in c (K. 399; S. 274)
Fuge für Klavier (K. 401; S. 274)
2 Sonaten für Violine und Klavier in a und c (K. 402, 403; S. 274)
Fragment einer Violin-Klaviersonate (K. 404; S. 294)

1783

Sopranarie „Mia speranza adorata“ (K. 416; S. 294)
Hornkonzert in es (K. 417; S. 293)
Streichquartett in d moll [zweites der sechs Haydn gewidmeten Quartette] (K. 421; S. 278)
Sopranarien „Vorrei spiegarvi“, „Nò, nò, che non sei capace“ (K. 418, 419; S. 294)
Tenorarie „Per pietà, non ricercate“ (K. 420; S. 294)
Solfeggien für eine Singstimme (K. 393; Anm. zu S. 276)
c moll-Messe [große c moll-Messe] (K. 427; S. 275)
Klavierphantasie in c moll (K. 396; S. 272)
5 Fugen aus Seb. Bachs Wohltemperiertem Klavier (K. 405; S. 274)
Fugenfragment in g (K. 443; Anm. zu S. 274)
Quintett in es für 1 Violine, 2 Bratschen, Horn und Cello (K. 407; S. 293)
Streichquartett in es [drittes der sechs Haydn gewidmeten Quartette] (K. 428; S. 278)
Baßarie „Così dunque tradisci“ (K. 432; S. 294)
Tenorarie „Müßt ich auch durch tausend Drachen“ (K. 435; Anm. zu S. 294)
Das Bandel, Terzett für Sopran, Tenor und Baß (K. 441; S. 297)
Hornkonzert in es (K. 447; S. 293)
„L'oca del Cairo“ (K. 422; S. 300)
„Lo Sposo deluso“ (K. 430; S. 300)
Duo für Violine und Bratsche in g, b (K. 423, 424; S. 293)
Sinfonie in c [zweite Wiener Sinfonie] (K. 425; S. 278)
Fuge für zwei Klaviere in c moll (K. 426; S. 275)
„Die Seele des Weltalls“, Kantate für 3 Singstimmen und Orchester (K. 429; S. 297)
Tenorarie „Misero, o sogno“ (K. 431; S. 294)
Fragmente ein- und mehrstimmiger italienischer Gesänge (K. 436–440; S. 294)
Adagio zu einer Sinfonie von Michael Haydn (K. 444; Anm. zu S. 243)

1784

Klavierkonzerte in es, b, d (K. 449, 450, 451; S. 288)
Klavierquintett in es (K. 452; S. 294)
Klavierkonzert in g (K. 453; S. 288)
Sonate für Violine und Klavier in b (K. 454; S. 294)

Klaviervariationen über „Come un agnello", „Unser dummer Pöbel meint" (K. 460, 455; S. 288)
Klavierkonzert in b (K. 456; S. 288)
Klaviersonate in c moll (K. 457; S. 273)
Streichquartett in b [viertes der sechs Haydn gewidmeten Quartette] (K. 458; S. 278)
Klavierkonzert in f (K. 459; S. 288)
Menuetts und Contratänze für Orchester (K. 461, 462, 463; (Anm. zu S. 366)

1785

Streichquartett in a [fünftes der sechs Haydn gewidmeten Quartette] (K. 464; S. 278)
Streichquartett in c [sechstes der sechs Haydn gewidmeten Quartette] (K. 465; S. 278)
Klavierkonzerte in d moll, c (K. 466, 467; S. 288)
„Die ihr einem neuen Grade", für eine Singstimme und Klavier [ein Logenstück] (K. 468; S. 297)
„Davidde penitente" (K. 469; S. 277)
Die Maurerfreude „Sehen, wie dem starren Forscherauge", für Tenor, Chor und Orchester (K. 471; S. 297)
Lieder am Klavier „Der Zauberer", „Die Zufriedenheit", „Die betrogene Welt" (K. 472, 473, 474; S. 296)
Klavierphantasie in c moll (K. 475; S. 272)
„Das Veilchen" von Goethe (K. 476; S. 296)
Maurerische Trauermusik in c-moll (K. 477; S. 296)
Klavierquartett in g moll (K. 478; S. 370)
„Dite almeno" für vier Gesangsstimmen und Orchester, „Mandina amabile" für drei Gesangsstimmen und Orchester (K. 479, 480; S. 294)
Sonate für Violine und Klavier in es (K. 481; S. 294)
Klavierkonzert in es (K. 482; S. 288)
„Zerfließet heut, geliebte Brüder", „Ihr unsre neuen Leiter" für Chor und Orgel [Logenstücke] (K. 483, 484; S. 297)

1786

Klavierrondo in d (K. 485; S. 367)
„Der Schauspieldirektor" (K. 486; S. 301)
Klavierkonzert in a (K. 488; S. 288)
Nachkomponierte Stücke für den „Idomeneo" (K. 489, 490; S. 329)
Klavierkonzert in c moll (K. 491; S. 288)
„Le nozze di Figaro" (K. 492; S. 309)
Klavierquartett in es (K. 493; S. 370)
Klavierrondo in f (K. 494; S. 367)
Hornkonzert in es (K. 495; S. 293)
Klaviertrio in g (K. 496; S. 369)
Duo für Bassetthörner (K. 487; Anm. zu S. 370)
Lieder am Klavier „Wie unglücklich bin ich", „O heiliges Band" (K. 147, 148; Anm. zu S. 363)
Sopranarie „Ah spiegarti" (K. 178; Anm. zu S. 364)
Sonate für Klavier zu vier Händen in f (K. 497; S. 367)
Trio für Klavier, Klarinette und Bratsche in es (K. 498; S. 369)
Streichquartett in d (K. 499; S. 370)
Klaviervariationen über ein Allegretto in b (K. 500; S. 367)
Andante und Variationen für Klavier zu vier Händen (K. 501; S. 367)
Klaviertrio in b (K. 502; S. 369)
Sonate für Klavier zu vier Händen in g (K. 357; Anm. zu S. 367)
Klavierkonzert in c (K. 503; S. 367)
Sinfonie in d [3. Wiener Sinfonie] (K. 504; S. 372)
Sopranarie „Ch'io mi scordi" mit obligatem Klavier (K. 505; S. 364)
„Lied der Freiheit", am Klavier (K. 506; S. 296)

1787

Deutsche Tänze für Orchester (K. 509; S. 366)
Klavierrondo in a moll (K. 511; S. 367)
Baßarie „Alcandro lo confesso",

„Mentre ti lascio“ (K. 512, 513; S. 364)
Streichquintett in c (K. 515; S. 371)
Streichquintett in g moll (K. 516; S. 371)
Lieder am Klavier „Die Alte“, „Die Verschweigung“, „Lied der Trennung“, „Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte“ (K. 517, 518, 519, 520; S. 363)
Sonate für Klavier zu vier Händen in c (K. 521; S. 367)
„Ein musikalischer Spaß“ für Streicher und 2 Hörner (K. 522; S. 365)
Lieder am Klavier „Abendempfindung“, „An Chloe“ (K. 523, 524; S. 363)
„Eine kleine Nachtmusik“ für Streicher (K. 525; S. 372)
Sonate für Violine und Klavier in a (K. 526; S. 367)
Kanon „Ach zu kurz ist unsers Lebens Lauf“ für vier Singstimmen (K. 228; Anm. zu S. 365)
„Don Giovanni“ (K. 527; S. 337)
Sopranarie „Bella mia fiamma“ (K. 528; S. 364)
Lieder am Klavier, „Am Geburtstag des Fritz“, „Das Traumbild“, „Die kleine Spinnerin“ (K. 529, 530, 531; S. 363)

1788

Allegro und Andante für Klavier in f (K. 533; S. 367)
Contra- und deutsche Tänze für Orchester (K. 534–536; S. 366)
Klavierkonzert in d (K. 537; S. 367)
Sopranarie „Ah se in ciel“ (K. 538; S. 364)
„Ich möchte wohl der Kaiser sein“ für eine Männerstimme mit Orchesterbegleitung (K. 539; Anm. zu S. 363)
Adagio für Klav. in d (K. 540; S. 367)
Baßarie „Un baccio di mano“ (K. 541; S. 364)
Klaviertrio in e (K. 542; S. 369)
Sinfonie in es [4. Wiener Sinfonie] (K. 543; S. 373)
Klaviersonate „für Anfänger“ in c (K. 545; S. 367)
Adagio für Streicher in c moll (K. 546; Anm. zu S. 274)
Sonate für Violine und Klavier in f (K. 547; S. 367)
Klaviertrio in c (K. 548; S. 369)
„Più non si trovano“ für drei Singstimmen (K. 549; S. 365)
Sinfonie in g moll [5. Wiener Sinfonie] (K. 550; S. 373)
Sinfonie (Jupiter) in c [6. Wiener Sinfonie (K. 551; S. 373)
Lied am Klavier „Beim Auszug ins Feld“ (K. 552; S. 363)
10 Kanons für vier und drei Singstimmen (K. 553–562; S. 365)
Divertimento für Violine, Bratsche, Cello in es (K. 563; S. 372)
Klaviertrio in g (K. 564; S. 369)
Bearbeitung von Händels „Acis und Galathea“ (K. 566; S. 366)
Deutsche Tänze und Menuetts für Orchester (K. 567, 568; S. 366)

1789

Klaviersonate in b (K. 570; S. 367)
Deutsche Tänze für Orchester (K. 571; S. 366)
Bearbeitung von Händels „Messias“ (K. 572; S. 366)
Klaviervariationen über ein Menuett von Duport (K. 573; S. 378)
Gigue für Klavier in g [Stammbuchblatt] (K. 574; Anm. zu S. 377)
Streichquartett in d (K. 575; S. 380)
Klaviersonate in d (K. 576; S. 380)
Nachkomponierte Arien „Al desio“, „Un moto di gioja“ für „Figaros Hochzeit“ (K. 577, 579; S. 380)
Sopranarie „Alma grande“ (K. 578; S. 380)
„Schon lacht der holde Frühling“ für Sopran und Orchester (K. 580; S. 380)
Klarinettenquintett in a (K. 581; S. 380)
Sopranarien „Chi sà, chi sà“, „Vado, ma dove“ (K. 582, 583; S. 380)
Baßarie „Rivolgete a lui lo sguardo“ (K. 584; S. 383)

Menuetts und deutsche Tänze für Orchester (K. 585, 586; S. 380)
Contratanz für Orchester (K. 587; Anm. zu S. 380)

1790

„Così fan tutte" (K. 588; S. 381)
Streichquartett in b (K. 589; S. 391)
Streichquartett in f (K. 590; S. 391)
Bearbeitungen von Händels „Alexanderfest" und „Cäcilienode" (K. 591, 592; S. 391)
Streichquintett in d (K. 593; S. 393)
Adagio und Allegro für ein Orgelwerk (K. 594; S. 393)
Klaviermenuett in d (K. 355; Anm. zu S. 393)
Adagio für 2 Bassetthörner und Fagott (K. 410; Anm. zu S. 393)
Adagio für 2 Klarinetten und 3 Bassetthörner (K. 411; Anm. zu S. 393)
Andantino für Klavier in es [Stammbuchblatt] (K. 236; Anm. zu S. 393)
Ouvertüre und Contratänze für Orchester (K. 106; Anm. zu S. 393)

1791

Klavierkonzert in b (K. 595; S. 396)
Lieder am Klavier „Sehnsucht nach dem Frühling", „Im Frühlingsanfang", „Das Kinderspiel" (K. 596, 597, 598; S. 395)
Menuetts und deutsche Tänze für Orchester (K. 599, 600; S. 395)
Menuetts, deutsche Tänze und Contratänze für Orchester (K. 601, 602, 603; S. 395)
Menuetts, deutsche Tänze, Ländler und Contratanz für Orchester (K. 604, 605, 606, 607; S. 395)
Phantasie für ein Orgelwerk in f moll (K. 608; S. 395)
Contratänze für Orchester (K. 609, 610; S. 395)
Baßarie „Per questa bella mano" mit obligatem Contrabaß (K. 612; S. 397)
Klaviervariationen über „Ein Weib ist das herrlichste Ding" (K. 613; S. 397)
Streichquintett in es (K. 614; S. 396)
„Viviamo felici in dolce contento", Schlußchor (K. 615; Anm. zu S. 395)
Andante für eine Orgelwalze in f (K. 616; S. 395)
Adagio und Rondo für Harmonika, Flöte, Oboe, Bratsche und Cello, c moll (K. 617, S. 395)
Adagio für Harmonika in c (K. 356; Anm. zu S. 395)
„Ave verum corpus" für 4 Singstimmen und Streicher (K. 618; S. 396)
„Die ihr des Unermeßlichen" für 1 Singstimme und Klavier (K. 619; S. 397)
„Die Zauberflöte" (K. 620; S. 402)
„La Clemenza di Tito" (K. 621; S. 426)
Klarinettenkonzert in a (K. 622; S. 433)
„Laut verkünde unsre Freude" für 3 Männerstimmen und Orchester [ein Logenstück] (K. 623; S. 433)
„Requiem", unvollendet (K. 626; S. 434)

C. Systematisches Verzeichnis der Werke Mozarts

Die in Klammern beigefügten Zahlen beziehen sich auf die Numerierung des Köchelverzeichnisses. Dem vorliegenden Verzeichnis wurde in Anordnung und Reihenfolge die große Gesamtausgabe zugrunde gelegt. Die Mozart unterschobenen Werke sowie die Stücke, bei denen die Frage der Autorschaft sehr zweifelhaft ist, wurden ausgeschaltet.

Vokalmusik

Serie 1 Messen

1. Missa für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Baß u. Orgel. G (49)
2. Missa f. 4 Sgst., 2 Viol., B. u. Org. Dm (65)
3. Missa f. 4 Sgst., 2 Viol., Viola, 2 Tromp., Pk., B. u. Org. C (66)
4. Missa f. 4 Sgst., 2 Viol., 2 Viola, 2 Ob., 3 Pos., 4 Tromp., Pk., B. u. Org. Cm (139)
5. Missa in honorem SSmae Trinitatis f. 4 Sgst., 2 Viol., 2 Ob., 4 Tromp., Pk., B. u. Orgel. C (167)
6. Missa f. 4 Sgst., 2 Viol., B. u. Org. F (192)
7. Missa f. 4 Sgst., 2 Viol., B. u. Org. D (194)
8. Missa f. 4 Sgst., 2 Viol., 2 Tromp., Pk., B. u. Org. C (220)
9. Missa f. 4 Sgst., 2 Viol., 2 Ob., 3 Pos., 2 Tromp., Pk., B. u. Org. C (257)
10. Missa f. 4 Sgst., 2 Viol., 2 Tromp., Pk., B. u. Org. C (258)
11. Missa f. 4 Sgst., 2 Viol., 2 Ob., 2 Tromp., Pk., B. u. Org. C (259)
12. Missa f. 4 Sgst., 2 Viol., 2 Ob., 2 Hörn., 2 Tromp., B. u. Org. C (262)
13. Missa f. 4 Sgst., 2 Viol., B. u. Org. B (275)
14. Missa f. 4 Sgst., 2 Viol., 2 Ob., 2 Hörn., 2 Tromp., 3 Pos., Pk., B. u. Org. C (317)
15. Missa f. 4 Sgst., 2 Viol., 2 Ob., 2 Fag., 2 Tromp., Pk., B. u. Org. C (337)

Serie 2 Litaneien und Vespern

1. Litaniae Lauretanae f. 4 Sgst., 2 Viol., B. u. Org. B (109)
2. Litaniae de venerabili f. 4 Sgst., 2 Viol., Viola, 2 Ob., 2 Hörn., 2 Tromp. B (125)
3. Litaniae Lauretanae f. Sopr., Alt, Ten., 2 Viol., Viola, 2 Ob., 2 Hörn., B. u. Org. D (195)
4. Litaniae de venerabili f. 4 Sgst., 2 Viol., Viola, 2 Ob., 2 Fl., 2 Fag., 2 Hörn., 3 Pos., B. u. Org. Es (243)
5. Dixit u. Magnificat f. 4 Sgst., 2 Viol., 2 Tromp., Pk., B. u. Org. C (193)
6. Vesperae de Dominica f. 4 Sgst., 2 Viol., 2 Tromp., Pk., B. u. Org. C (321)
7. Vesperae solennes de confessore f. 4 Sgst., 2 Viol., Fag., 2 Tromp., 3 Pos., Pk., B. u. Org. C (339)

Serie 3 Kleinere geistliche Gesangwerke mit Begleitung des Orchesters

1. Kyrie f. 4 Sgst. m. Begl. F (33)
2. Kyrie f. 5 Soprane. G (89)
3. Kyrie f. 4 Sgst. m. Begl. Es (322)
4. Kyrie f. 4 Sgst. m. Begl. C (323)
5. Kyrie f. 4 Sgst. m. Begl. Dm (341)
6. „God is our Refuge“ f. 4 Sgst. (20)
7. „Veni Sancte Spiritus“ f. 4 Sgst. m. Begl. (47)
8. Miserere f. Alt, Ten., B. u. Org. (85)
9. „Quaerite primum regnum Dei“ f. 4 Sgst. (86)
10. Regina Coeli f. 4 Sgst. m. Begl. C (108)
11. Regina Coeli f. 4 Sgst. m. Begl. B (127)
12. Regina Coeli f. 4 Sgst. m. Begl. C (276)
13. Te Deum f. 4 Sgst. m. Begl. (141)

14. Zwei deutsche Kirchenlieder f. 1 Sgst. m. B. (343)
15. Offertorium pro festo Sti Benedicti „Scande coeli“. F. 4 Sgst. m. Begl. (34)
16. Offertorium pro festo Sti Joannis Baptistae „Inter natos“. F. 4 Sgst. m. Begl. (72)
17. „De profundis“. F. 4 Sgst. m. Begl. (93)
18. Offertorium pro omni tempore. F. 4 Sgst. m. Begl. (117)
19. „Ergo interest“ f. Sopr. m. Begl. (143)
20. „Exultate, jubilate“ f. Sopr. m. Begl. (165)
21. Offertorium „Sub tuum praesidium“ f. Sopr.- u. Tenor-Solo m. Begl. (198)
22. „Misericordias Domini“ f. 4 Sgst. m. Begl. (222)
23. Offertorium de venerabili sacramento f. 2 vierstimmige Chöre m. Begl. (260)
24. Graduale ad Festum B. M. V. f. 4 Sgst. m. Begl. (273)
25. Offertorium de B. M. V. f. 4 Sgst. m. Begl. (277)
26. „Justum deduxit dominus“ f. 4 Sgst. u. Org. (326)
27. „Ave verum corpus“ f. 4 Sgst. m. Begl. (618)

Serie 4 Kantaten und Oratorien

1. Abt. Kantaten

1. Grabmusik (42)
2. Die Maurerfreude. „Sehen, wie dem starren Forscherauge.“ Kantate f. Ten. u. Chor (471)
3. Eine Freimaurer-Kantate. „Laut verkünde unsre Freude“ f. 2 Ten. u. B. mit 2 Viol., Viola, B., 1 Flöte, 2 Ob., 2 Hörn. (623)

2. Abt. Oratorien

4. Betulia liberata (118)
5. Davidde penitente (469)

Serie 5 Opern

1. Die Schuldigkeit des ersten Gebotes (35)
2. Apollo et Hyacinthus (38)
3. Bastien und Bastienne (50)
4. La finta semplice (51)
5. Mitridate (87)
6. Ascanio in Alba (111)
7. Il Sogno di Scipione (126)
8. Lucio Silla (135)
9. La finta Giardiniera (Die Gärtnerin aus Liebe) (196)
10. Il Rè Pastore (208)
11. Zaide (344)
12. Chöre und Zwischenakte zu „Thamos, König in Ägypten“ (345)
13. Idomeneo (366)
14. Ballettmusik zu „Idomeneo“ (367)
15. Die Entführung aus dem Serail (384)
16. Der Schauspieldirektor (486)
17. Le nozze di Figaro (492)
18. Il dissoluto punito, ossia: Il Don Giovanni (527)
19. Così fan tutte (588)
20. Die Zauberflöte (620)
21. La Clemenza di Tito (621)

Serie 6 Arien, Duette, Terzette und Quartette mit Begleitung des Orchesters

1. Arie f. Ten. „Va, dal furor portata.“ (21)
2. Arie f. Sopran. „Conservati fedele.“ (23)
3. Rezitativ u. Arie f. Ten. „Orchè il dover.“ (36)
4. Rezitativ u. Arie f. Sopr. „A Berenice.“ „Sol nascente.“ (70)
5. Rezitativ u. Arie f. Sopr. „Misero me.“ „Misero pargoletto.“ (77)
6. Arie f. Sopr. „Per pietà, bel idol mio.“ (78)
7. Rezitativ u. Arie f. Sopr. „O temerario Arbace.“ (79)
8. Arie f. Sopr. „Se tutti i mali miei.“ (83)
9. Arie f. Sopr. „Fra cento affanni.“ (88)
10. Arie f. Sopr. „Kommt her, ihr frechen Sünder.“ (146)

11. Arie f. Ten. „Si mostra la sorte.“ (209)
12. Arie f. Ten. „Con ossequio, con rispetto.“ (210)
13. Arie f. Sopr. „Voi avete un cor fedele.“ (217)
14. Rezitativ u. Arie f. Alt. „Ombra felice.“ „Io ti lascio.“ (255)
15. Arie f. Ten. „Clarice, cara mia sposa.“ (256)
16. Scene f. Sopr. „Ah lo previdi.“ „Ah, t' invola agl' occhi miei.“ (272)
17. Rezitativ u. Arie f. Sopr. „Alcandro lo confesso.“ „Non sò donde viene.“ (294)
18. Arie f. Ten. „Se al labbro mio non credi.“ „Il cor dolente.“ (295)
19. Rezitativ u. Arie f. Sopran. „Popoli di Tessaglia.“ „Io non chiedo.“ (316)
20. Rezitativ u. Arie f. Sopr. „Ma che vi fece.“ „Sperai vicino il lido.“ (368)
21. Szene u. Arie f. Sopr. „Misera. dove son?“ „Ah non son io.“ (369)
22. Rezitativ u. Arie f. Sopr. „A questo seno.“ „Or che il cielo a me ti rende.“ (374)
23. Arie f. Sopr. „Nehmt meinen Dank.“ (383)
24. Szene u. Arie f. Sopr. „Mia speranza.“ „Ah non sai, qual pena.“ (416)
25. Arie f. Sopr. „Vorrei spiegarvi.“ „Ah Conte, partite.“ (418)
26. Arie f. Sopr. „No, no, che non sei capace.“ (419)
27. Arie f. Ten. „Per pietà, non ricercate.“ (420)
28. Rezitativ u. Arie f. Tenor. „Misero, o sogno!“ „Aura, che intorno.“ (431)
29. Rezitativ u. Arie f. Baß. „Così dunque tradisci.“ „Aspri rimorsi atroci.“ (432)
30. Terzett f. 2 Sopr. u. Baß. „Ecco, quel fiero.“ Mit Begleitung von 3 Bassetthörnern (436)
31. Terzett f. 2 Sopr. u. Baß. „Mi lagnerò tacendo.“ Begleitung: 2 Klar., 1 Bassetthorn (437)
32. Quartett f. Sopr., Ten. u. 2 Bässe. „Dite almeno.“ (479)
33. Terzett f. Sopran, Ten. u. Baß. „Mandina amabile.“ (480)
34. Szene u. Rondo f. Sopr. „Ch' io mi scordi.“ „Non temer amato bene.“ M. oblig. Klavier (505)
35. Rezitativ u. Arie f. Baß. „Alcandro, lo confesso.“ „Non sò, d'onde viene.“ (512)
36. Arie f. Baß. „Mentre ti lascio, o figlia.“ (513)
37. Szene f. Sopr. „Bella mia fiamma.“ „Resta, o cara.“ (528)
38. Arie f. Sopr. „Ah, se in ciel.“ (538)
39. „Ich möchte wohl der Kaiser sein.“ (539)
40. „Un baccio di mano“ f. Baß (541)
41. „Più non si trovano“ f. 2 Sopr. u. Baß (549)
42. Arie f. Sopr. „Alma grande, e nobil core.“ (578)
43. Arie f. Sopr. „Chi sà, chi sà, qual sia.“ (582)
44. Arie f. Sopr. „Vado, ma dove? o Dio.“ (583)
45. Arie f. Baß. „Rivolgete a lui lo sguardo.“ (584)
46. Arie f. Baß. „Per questa bella mano“ m. oblig. Kontrabaß (612)

Serie 7 1. Abt. Ein- und mehrstimmige Lieder am Klavier

1. Daphne, deine Rosenwangen (52)
2. An die Freude (53)
3. Wie unglücklich bin ich nicht (147)
4. O heiliges Band (148)
5. Die großmütige Gelassenheit (149)
6. Was ich in Gedanken (150)
7. Die Zufriedenheit im niedrigen Stande (151)
8. Ridente la calma (152)
9. Oiseaux, si tous les ans (307)
10. Dans un bois solitaire (308)
11. Die Zufriedenheit (349)

12. An die Hoffnung (390)
13. An die Einsamkeit (391)
14. Verdankt sei es dem Glanze (392)
15. Das Bandel. Terzett f. Sopr., Ten. u. B. (441)
16. Maurer-Gesellenlied. „Die ihr einem neuen Grade" (468)
17. Der Zauberer (472)
18. Die Zufriedenheit (473)
19. Die betrogene Welt (474)
20. Das Veilchen (476)
21. Zur Eröffnung der □. „Zerfließet heut', geliebte Brüder", m. Chor u. Orgelbegl. (483)
22. Dreistimmiger Chorgesang mit Orgelbegl. „Ihr, unsre neuen Leiter" (484)
23. Lied der Freiheit (506)
24. Die Alte (517)
25. Die Verschweigung (518)
26. Lied der Trennung (519)
27. Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte (520)
28. Abendempfindung (523)
29. An Chloë (524)
30. Des kleinen Friedrich Geburtstag (529)
31. Das Traumbild (530)
32. Die kleine Spinnerin (531)
33. „Un moto di gioja" m. Orchesterbegl. (579)
34. Sehnsucht nach dem Frühling (596)
35. Im Frühlingsanfang (597)
36. Das Kinderspiel (598)
37. Die ihr des Unermeßlichen (619)

2. Abt. Kanons

38. Ach, zu kurz ist unsers Lebens Lauf. F. 4 Sgst. (228)
39. Sie ist dahin. F. 3 Sgst. (229)
40. Selig, selig alle. F. 2 Sgst. (230)
41. Laßt froh uns sein. L. m. i. a. F. 6 Sgst. (231)
42. Wer nicht liebt Wein und Weiber. Lieber Freistädtler, lieber Gaulimauli. F. 4 Sgst. (232)
43. Nichts labt mich mehr als Wein. L. m. d. a. r. f. F. 3 Sgst. (233)
44. Essen, Trinken, das erhält. Bei der Hitz im Sommer eß' ich. F. 3 Sgst. (234)
45. Laßt uns ziehn. F. 6 Sgst. (347)
46. V'amo di core teneramente. F. 3 Chöre zu je 4 Sgst. (348)
47. Heiterkeit und leichtes Blut. F. 2 Sopr. und Ten. (507)
48. Auf das Wohl aller Freunde. F. 3 Sgst. (508)
49. Alleluja. F. 4 Sgst. (553)
50. Ave Maria. F. 4 Sgst. (554)
51. Lacrimoso son io. Ach, zum Jammer bin ich. F. 4 Sgst. (555)
52. Grechtelts enk. Alles Fleisch. F. 4 Sgst. (556)
53. Nascoso è il mio sol. F. 4 Sgst. (557)
54. Gehn wir in Prater, gehn wir in d'Hetz. Alles ist eitel. F. 4 Sgst. (558)
55. Difficile lectu mihi Mars. F. 3 Sgst. (559)
56. O du eselhafter Martin. F. 4 Sgst. (560)
57. Bona nox, bist a rechter Ox. F. 4 Sgst. (561)
58. Caro, bell' idol mio. F. 3 Sgst. (562)

Instrumentalmusik

Serie 8 Sinfonien

1. Sinfonie Es 4/4 (16)
2. Sinfonie B 4/4 (17)
3. Sinfonie D 4/4 (19)
4. Sinfonie B 4/4 (22)
5. Sinfonie F 4/4 (43)
6. Sinfonie D 4/4 (45)
7. Sinfonie D 3/4 (48)
8. Sinfonie C 4/4 (73)
9. Sinfonie G 4/4 (74)
10. Sinfonie D 4/4 (84)
11. Sinfonie G 3/4 (110)
12. Sinfonie F 3/4 (112)
13. Sinfonie A 4/4 (114)
14. Sinfonie G 3/4 (124)

15. Sinfonie C $^3/_4$ (128)
16. Sinfonie G $^4/_4$ (129)
17. Sinfonie F $^4/_4$ (130)
18. Sinfonie Es $^4/_4$ (132)
19. Sinfonie D $^4/_4$ (133)
20. Sinfonie A $^3/_4$ (134)
21. Sinfonie C $^4/_4$ (162)
22. Sinfonie D $^4/_4$ (181)
23. Sinfonie B $^4/_4$ (182)
24. Sinfonie G moll $^4/_4$ (183)
25. Sinfonie Es $^4/_4$ (184)
26. Sinfonie G $^3/_4$ (199)
27. Sinfonie C $^3/_4$ (200)
28. Sinfonie A $^4/_4$ (201)
29. Sinfonie D $^3/_4$ (202)
30. Sinfonie (Pariser) D $^4/_4$ (297)
31. Sinfonie G $^4/_4$ (318)
32. Sinfonie B $^3/_4$ (319)
33. Sinfonie C $^4/_4$ (338)
34. Sinfonie (Neue Haffner-) D $^4/_4$ (385)
35. Sinfonie C $^3/_4$ (425)
36. Sinfonie D $^4/_4$ (504)
37. Sinfonie Es $^4/_4$ (543)
38. Sinfonie G moll $^4/_4$ (550)
39. Sinfonie (Jupiter-) C $^4/_4$ (551)

Serie 9 Cassationen, Serenaden, Divertimenti

1. Cassation f. 2 Viol., Viola, B., 2 Ob., 2 Hörn. G $^2/_4$ (63)
2. Cassation f. 2 Viol., Viola, B., 2 Ob., 2 Hörn. B $^2/_4$ (99)
3. Serenade f. 2 Viol., Viola, B., 2 Ob., 2 Hörn., 2 Tromp. D $^4/_4$ (100)
4. Serenade f. 2 Viol. u. B., 2 Ob., 2 Hörn., Fl., Fag. F $^4/_4$ (101)
5. Serenade f. 2 Viol., Viola, B., 2 Ob., 2 Hörn. u. 2 Tromp. D $^4/_4$ (185)
6. Serenade f. 2 Viol., Viola, B., 2 Ob., 1 Fl., Fag., 2 Hörn. u. 2 Tromp. D $^4/_4$ (203)
7. Serenade f. 2 Viol., Viola, B., 2 Ob., 2 Hörn., Fag. u. 2 Tromp. D $^4/_4$ (204)
8. Serenade f. 2 Prinzipal-Viol., Viola, Kontrab.; ferner 2 Viol., Viola, Violincell u. Pk. D $^2/_4$ (239)
9. Serenade (Haffner-) f. 2 Viol., Viola, B., 2 Ob., 2 Hörn., 2 Fag. u. 2 Tromp. D $^4/_4$ (250)
10. Notturno 4mal 2 Viol., Viola, B. u. 2 Hörn. D $^3/_4$ (286)
11. Serenade f. 2 Viol., Viola, B., 2 Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 Hörn., 2 Tromp. u. Pk. D $^4/_4$ (320)
12. Serenade f. 2 Ob., 2 Klar., 2 Bassetthörn., 4 Waldhörn., 2 Fag., Kontrab. B $^4/_4$ (361)
13. Serenade f. 2 Klar., 2 Hörn. u. 2 Fag. Es $^4/_4$ (375)
14. Serenade f. 2 Ob., 2 Klar., 2 Hörn. u. 2 Fag. C moll $^4/_4$ (388)
15. Divertimento f. 2 Viol., Viola, B., 2 Klar., 2 Hörn. Es $^4/_4$ (113)
16. Divertimento f. 2 Viol., Viola, B., Fl., Ob., Fag. u. 4 Hörn. D $^4/_4$ (131)
17. Divertimento f. 2 Ob., 2 Klar., 2 engl. Hörn., 2 Hörn. u. 2 Fag. Es $^4/_4$ (166)
18. Divertimento f. 2 Ob., 2 Klar., 2 engl. Hörn., 2 Hörn. u. 2 Fag. B $^3/_4$ (186)
19. Divertimento f. 2 Fl., 5 Tromp. u. 4 Pk. C $^4/_4$ (187)
20. Divertimento f. 2 Fl., 5 Tromp. u. 4 Pk. C $^3/_4$ (188)
21. Divertimento f. Viol., Viola, Fag., 2 Hörn. u. B. D $^4/_4$ (205)
22. Divertimento f. 2 Ob., 2 Hörn., 2 Fag. F $^4/_4$ (213)
23. Divertimento f. 2 Ob., 2 Hörn., 2 Fag. B $^3/_4$ (240)
24. Divertimento f. 2 Viol., Viola, 2 Hörn. u. B. F $^4/_4$ (247)
25. Divertimento f. 2 Viol., Viola, Ob., 2 Hörn. u. B. D $^4/_4$ (251)
26. Divertimento f. 2 Ob., 2 Hörn., 2 Fag. Es $^6/_8$ (252)
27. Divertimento f. 2 Ob., 2 Hörn., 2 Fag. F $^2/_4$ (253)
28. Divertimento f. 2 Ob., 2 Hörn., 2 Fag. B $^4/_4$ (270)
29. Divertimento f. 2 Viol., Viola, 2 Hörn. u. B. B $^3/_4$ (287)
30. Divertimento f. 2 Ob., 2 Fag., 2 Hörn. Es $^3/_4$ (289)
31. Divertimento f. 2 Viol., Viola, 2 Hörn. u. B. D $^4/_4$ (334)

Serie 10 Märsche, Sinfonie-Sätze und kleinere Stücke für Orchester und einzelne Instrumente

1. Marsch D 2/4 (189)
2. Marsch C 2/4 (214)
3. Marsch D 4/4 (215)
4. Marsch D 2/4 (237)
5. Marsch F 2/4 (248)
6. Marsch D 4/4 (249)
7. Marsch D 2/4 (290)
8. 2 Märsche D 4/4, D 2/4 (335)
9. 3 Märsche C 4/4, D 4/4, C 4/4 (408)
10. Allegro D 3/8 (121)
11. Menuett C 3/4 (409)
12. Maurerische Trauermusik C moll 4/4 (477)
13. Ein musikal. Spaß F 4/4 (522)
14. Sonate f. Fag. u. Violoncell B 4/4 (292)
15. Adagio f. 2 Bassetthörn. u. Fag. F 4/4 (410)
16. Adagio f. 2 Klar. u. 3 Bassetthörn. B 3/4 (411)
17. Adagio f. Harmonika C 4/4 (356)
18. Adagio u. Rondo f. Harmonika, Fl., Ob., Viola u. Violoncell C-moll 6/8 (617)
19. Phantasie f. eine Orgelwalze F-moll 4/4 (608)
20. Andante f. eine Walze F 2/4 (616)
21. Marsch D 4/4 (445)

Serie 11 Tanzmusik für Orchester

1. 12 Menuetts (568)
2. 12 Menuetts (585)
3. 6 Menuetts (599)
4. 4 Menuetts (601)
5. 2 Menuetts (604)
6. 6 deutsche Tänze (509)
7. 6 deutsche Tänze (536)
8. 6 deutsche Tänze (567)
9. 6 deutsche Tänze (571)
10. 12 deutsche Tänze (586)
11. 6 deutsche Tänze (600)
12. 4 deutsche Tänze (602)
13. 3 deutsche Tänze (605)
14. Contretanz (123)
15. 4 Contretänze (267)
16. 5 Menuetts (461)
17. 6 Contretänze (462)
18. 2 Menuetts (463)
19. Contretanz [La bataille] (535)
20. Contretanz „Der Sieg vom Helden Coburg" (587)
21. 2 Contretänze (603)
22. 5 Contretänze (609)
23. Contretanz „Les filles malicieuses" (610)

Serie 12 Konzerte für ein Saiten- oder Blasinstrument und Orchester

1. Konzert f. Violine B 4/4 (207)
2. Konzert f. Violine D 4/4 (211)
3. Konzert f. Violine G 4/4 (216)
4. Konzert f. Violine D 4/4 (218)
5. Konzert f. Violine A 4/4 (219)
6. Adagio f. Violine E 4/4 (261)
7. Rondo f. Violine B 6/8 (269)
8. Rondo f. Violine C 2/4 (373)
9. Concertone f. 2 Solo-Violinen C 4/4 (190)
10. Concertante Sinfonie f. Violine u. Viola Es 4/4 (364)
11. Konzert f. Fagott B 4/4 (191)
12. Konzert f. Flöte u. Harfe C 4/4 (299)
13. Konzert f. Flöte G 4/4 (313)
14. Konzert f. Flöte D 4/4 (314)
15. Andante f. Flöte C 2/4 (315))
16. Konzert f. Horn D 4/4 (412)
17. Konzert f. Horn Es 4/4 (417)
18. Konzert f. Horn Es 4/4 (447)
19. Konzert f. Horn Es 4/4 (495)
20. Konzert f. Klarinette A 4/4 (622)

Serie 13 Streich-Quintette

1. Quintett f. 2 Violinen, 2 Violen u. Violoncell B 4/4 (174)
2. Quintett f. 2 Violinen, 2 Violen u. Violoncell C moll 4/4 (406)
3. Quintett f. Violine, 2 Violen, Horn, Violoncell Es 4/4 (407)
4. Quintett f. 2 Violinen, 2 Violen u. Violoncell C 4/4 (515)

5. Quintett f. 2 Violinen, 2 Violen u. Violoncell G moll 4/4 (516)
6. Quintett f. Klar., 2 Violinen, Viola, Violoncell A 4/4 (581)
7. Quintett f. 2 Violinen, 2 Violen, Violoncell D 3/4 (593)
8. Quintett f. 2 Violinen, 2 Violen, Violoncell Es 6/8 (614)
9. Eine kleine Nachtmusik f. 2 Violinen, Viola, Violoncell, Kontrabaß G 4/4 (525)

Serie 14 Streich-Quartette

1. Quartett G 3/4 (80)
2. Quartett D 4/4 (155)
3. Quartett G 3/8 (156)
4. Quartett C 4/4 (157)
5. Quartett F 3/4 (158)
6. Quartett B 4/4 (159)
7. Quartett Es 4/4 (160)
8. Quartett F 4/4 (168)
9. Quartett A 3/4 (169)
10. Quartett C 3/4 (170)
11. Quartett Es 4/4 (171)
12. Quartett B 3/4 (172)
13. Quartett D moll 4/4 (173)
14. Quartett G 4/4 (387)
15. Quartett D moll 4/4 (421)
16. Quartett Es 4/4 (428)
17. Quartett B 6/8 (458)
18. Quartett A 3/4 (464)
19. Quartett C 3/4 (465)
20. Quartett D 4/4 (499)
21. Quartett D 4/4 (575)
22. Quartett B 3/4 (589)
23. Quartett F 4/4 (590)
24. Divertimento D 4/4 (136)
25. Divertimento B 3/4 (137)
26. Divertimento F 4/4 (138)
27. Adagio u. Fuge C moll 3/4 (546)
28. Quartett f. Flöte, Violine, Viola u. Violoncell D 4/4 (285)
29. Quartett f. Flöte, Violine, Viola u. Violoncell A 4/4 (298)
30. Quartett f. Ob., Violine, Viola u. Violoncell F 4/4 (370)

Serie 15 Streich-Duos und -Trio

1. Duo f. Violine u. Viola G 4/4 (423)
2. Duo f. Violine u. Viola B 4/4 (424)
3. Divertimento f. Violine, Viola u. Violoncell Es 4/4 (563)

Serie 16 Klavierkonzerte

1. Konzert F 4/4 (37)
2. Konzert B 4/4 (39)
3. Konzert D 4/4 (40)
4. Konzert G 3/4 (41)
5. Konzert D 4/4 (175)
6. Konzert B 4/4 (238)
7. Konzert f. 3 Klaviere F 4/4 (242)
8. Konzert C 4/4 (246)
9. Konzert Es 4/4 (271)
10. Konzert f. 2 Klaviere Es 4/4 (365)
11. Konzert F 3/4 (413)
12. Konzert A 4/4 (414)
13. Konzert C 4/4 (415)
14. Konzert Es 3/4 (449)
15. Konzert B 4/4 (450)
16. Konzert D 4/4 (451)
17. Konzert G 4/4 (453)
18. Konzert B 4/4 (456)
19. Konzert F 4/4 (459)
20. Konzert D moll 4/4 (466)
21. Konzert C 4/4 (467)
22. Konzert Es 4/4 (482)
23. Konzert A 4/4 (488)
24. Konzert C moll 3/4 (491)
25. Konzert C 4/4 (503)
26. Konzert D 4/4 (537)
27. Konzert B 4/4 (595)
28. Rondo D 2/4 (382)

Serie 17 Klavier-Quintett, -Quartette, -Trios

1. Quintett f. Klav., Ob., Klar., Horn u. Fag. Es 4/4 (452)
2. Quartett f. Klav., Violine, Viola u. Violoncell G moll 4/4 (478)
3. Quartett f. Klav., Violine, Viola u. Violoncell Es 4/4 (493)
4. Trio f. Klav., Violine u. Violoncell B 3/4 (254)

5. Trio f. Klav., Violine u. Violoncell D moll 4/4 (442)
6. Trio f. Klav., Violine u. Violoncell G 4/4 (496)
7. Trio f. Klav., Klar. u. Viola Es 6/8 (498)
8. Trio f. Klav., Violine u. Violoncell B 4/4 (502)
9. Trio f. Klav., Violine u. Violoncell E 3/4 (542)
10. Trio f. Klav., Violine u. Violoncell C 4/4 (548)
11. Trio f. Klav., Violine u. Violoncell G 4/4 (564)

Serie 18 Sonaten und Variationen für Klavier und Violine

1. Sonate C 4/4 (6)
2. Sonate D 3/4 (7)
3. Sonate B 4/4 (8)
4. Sonate G 4/4 (9)
5. Sonate B 4/4 (10)
6. Sonate G 3/4 (11)
7. Sonate A 4/4 (12)
8. Sonate F 2/4 (13)
9. Sonate C 4/4 (14)
10. Sonate B 3/4 (15)
11. Sonate Es 3/4 (26)
12. Sonate G 2/4 (27)
13. Sonate C 4/4 (28)
14. Sonate D 4/4 (29)
15. Sonate F 4/4 (30)
16. Sonate B 4/4 (31)
17. Sonate C 4/4 (296)
18. Sonate G 4/4 (301)
19. Sonate Es 3/4 (302)
20. Sonate C 4/4 (303)
21. Sonate E moll 4/4 (304)
22. Sonate A 6/8 (305)
23. Sonate D 4/4 (306)
24. Allegro B 4/4 (372)
25. Sonate F 4/4 (376)
26. Sonate F 4/4 (377)
27. Sonate B 4/4 (378)
28. Sonate G 2/4 (379)
29. Sonate Es 4/4 (380)
30. Sonate A 3/4 (402)
31. Sonate C 4/4 (403)
32. Andante u. Allegretto C 4/4 (404)
33. Sonate B 4/4 (454)
34. Sonate Es 4/4 (481)
35. Sonate A 6/8 (526)
36. Sonate F 4/4 (547)
37. 12 Variationen über „La Bergère Silimène" G 4/4 (359)
38. 6 Variationen über „Hélas, j'ai perdu mon amant" G moll 6/8 (360)

Serie 19 Sonaten und Stücke für Klavier zu vier Händen und für zwei Klaviere

1. Sonate G 3/4 (357)
2. Sonate B 4/4 (358)
3. Sonate D 4/4 (381)
4. Sonate F 3/4 (497)
5. Sonate C 4/4 (521)
6. Andante mit 5 Variationen G 2/4 (501)
7. Fuge f. 2 Klav. C moll 4/4 (426)
8. Sonate f. 2 Klav. D 4/4 (448)

Serie 20 Sonaten und Phantasien für Klavier

1. Sonate C 4/4 (279)
2. Sonate F 3/4 (280)
3. Sonate B 2/4 (281)
4. Sonate Es 4/4 (282)
5. Sonate G 3/4 (283)
6. Sonate D 4/4 (284)
7. Sonate C 4/4 (309)
8. Sonate A moll 4/4 (310)
9. Sonate D 4/4 (311)
10. Sonate C 2/4 (330)
11. Sonate A 6/8 (331)
12. Sonate F 3/4 (332)
13. Sonate B 4/4 (333)
14. Sonate C moll 4/4 (457)
15. Sonate C 4/4 (545)
16. Sonate B 3/4 (570)
17. Sonate D 6/8 (576)
18. Phantasie mit einer Fuge C 4/4 (394)
19. Phantasie C moll 4/4 (396)
20. Phantasie D moll 4/4 (397)
21. Phantasie C moll 4/4 (475)

Serie 21 Variationen für Klavier

1. 8 Variationen über ein Allegretto (24)
2. 7 Variationen über „Willem von Nassau" (25)
3. 12 Variationen über ein Menuett von Fischer (179)
4. 6 Variationen über „Mio caro Adone" von Salieri (180)
5. 9 Variationen über „Lison dormait" (264)
6. 12 Variationen über „Ah, vous dirais-je, Maman" (265)
7. 8 Variationen über den Marsch der „Mariages Samnites" von Grétry (352)
8. 12 Variationen über „La belle Françoise" (353)
9. 12 Variationen über „Je suis Lindor" (354)
10. 5 Variationen über „Salve tu Domine" von Paesiello (398)
11. 10 Variationen über „Unser dummer Pöbel meint" (455)
12. 8 Variationen über „Come un agnello" von Sarti (460)
13. 12 Variationen über ein Allegretto (500)
14. 9 Variationen über ein Menuett von Duport (573)
15. 8 Variationen über das Lied „Ein Weib ist das herrlichste Ding" (613)

Serie 22 Kleinere Stücke für Klavier

1. Menuett u. Trio G (1)
2. Menuett F (2)
3. Menuett F (4)
4. Menuett F (5)
5. Menuett D (94)
6. Menuett D (355)
7. Rondo D $^{4}/_{4}$ (485)
8. Rondo F $^{4}/_{4}$ (494)
9. Rondo A moll $^{6}/_{8}$ (511)
10. Klaviersuite C $^{4}/_{4}$ (399)
11. Fuge G moll $^{4}/_{4}$ (401)
12. Allegro B $^{2}/_{4}$ (3)
13. Allegro einer Sonate G moll $^{3}/_{4}$ (312)
14. Allegro u. Andante F $^{4}/_{4}$ (533)
15. Andantino Es $^{3}/_{4}$ (236)
16. Adagio H moll $^{4}/_{4}$ (540)
17. Gigue G $^{6}/_{8}$ (574)
18. 36 Kadenzen zu 14 Klavier-Konzerten (624)

Serie 23 Sonatensätze für Streicher und Orgel

1. Sonate Es $^{3}/_{4}$ (67)
2. Sonate B $^{4}/_{4}$ (68)
3. Sonate D $^{4}/_{4}$ (69)
4. Sonate D $^{4}/_{4}$ (144)
5. Sonate F $^{3}/_{4}$ (145)
6. Sonate B $^{4}/_{4}$ (212)
7. Sonate F $^{4}/_{4}$ (224)
8. Sonate A $^{3}/_{4}$ (225)
9. Sonate F $^{3}/_{4}$ (244)
10. Sonate D $^{4}/_{4}$ (245)
11. Sonate G $^{4}/_{4}$ (274)
12. Sonate f. 2 Violinen, Violoncell, B., 2 Ob., Tromp., Pk. u. Org. C $^{4}/_{4}$ (278)
13. Sonate C $^{4}/_{4}$ (328)
14. Sonate f. 2 Violinen, Violoncell, B., 2 Ob., 2 Hörn., Tromp., Pk. u. Org. C $^{4}/_{4}$ (329)
15. Sonate C $^{4}/_{4}$ (336)

Serie 24 Supplement

Wiederaufgefundene und unvollendete Werke

1. Requiem D moll (626)
2. Sinfonie F $^{3}/_{4}$ (75)
3. Sinfonie F $^{4}/_{4}$ (76)
5. Sinfonie D $^{4}/_{4}$ (95)
6. Sinfonie C $^{4}/_{4}$ (96)
7. Sinfonie D $^{4}/_{4}$ (97)
8. Letzter Satz einer Sinfonie C (102)
9. Letzter Satz einer Sinfonie C (120)
10. Letzter Satz einer Sinfonie D (163)
10a. Ballettmusik zur Pantomime „Les petits riens" (Anh. 10)
12. Galimathias musicum f. Klavier u. Orch. (32)
13. 7 Menuetts f. 2 Violinen u. B. (65a)

13a. Menuett f. 2 Violinen, B., 2 Ob., 2 Hörn. (122)
14. 3 Menuetts f. 2 Violinen, B., 2 Ob., 2 Fag., 2 Hörn., Tromp., Pk. (363)
14a. 2 Menuetts f. Violinen, Baß, Flöte, 2 Ob. u. 2 Tromp.
15. Ouverture u. 3 Contretänze f. 2 Violinen, B., Flöte, 2 Ob., 2 Fag. u. 2 Hörn., Tromp. (106)
16. 6 ländlerische Tänze f. Orch. (606)
17. Contretanz „Il trionfo delle donne" f. Orch. (607)
18. Musik zu einer Pantomime f. 2 Violinen, Viola, B. (446)
19a. Concertante Sinfonie f. Ob., Klar., Horn u. Fag. m. Begl. (Anh. 9)
20. Konzert f. Ob. F 4/4 (293)
21. Rondo f. Horn Es 2/4 (371)
21a. Konzert f. Klavier u. Violine D (Anh. 56)
22a. Quintett f. Klar., 2 Violinen, Viola u. Violoncell (Anh. 91)
23. Trio f. 2 Violinen u. Baß B (266)
24. Kleine Phantasie f. Klav. C (395)
25. 2 Fugen f. Klav. Es, G moll (153, 154)
26. Erster Satz einer Sonate f. Klav. B (400)
27. Contretanz „Das Donnerwetter" f. Orch. (534)
27a. Adagio u. Allegro f. eine Orgelwalze F moll 3/4 (594)
28. Missa C 4/4 (115)
29. Missa C moll 4/4 (427)
30. Lacrimosa f. 4 Sgst. u. Org. (Anh. 21)
31. „Cibavit eos" f. 4 Sgst. u. B. (44)
32. Kyrie f. 4 Sgst., Violine u. Org. (91)
33. Kyrie f. 4 Sgst., 2 Violinen, Viola, Org. (116)
34. Kyrie f. 4 Sgst. u. Org. (221)
35. Missa f. 4 Sgst., 2 Violinen, 2 Ob., 2 Fag., 2 Tromp., Pk., B. u. Org. (337)
36a b. Kantate „Dir Seele des Weltalls" (429)
37. L'Oca del Cairo (422)
38. Lo Sposo deluso (430)
39. Arie f. Ten. „Ah più tremar." (71)
40. Arie f. Sopr. „Der Liebe himmlisches Gefühl." (119)
41. Arie f. Sopr. „Ah spiegarti, o Dio." (178)
42. Duett f. 2 Ten. „Welch ängstliches Beben." (389)
43. Arie f. Baß „Männer suchen stets zu naschen." (433)
44. Terzett f. Ten. u. 2 B. „Del gran regno delle Amazoni." (434)
45. Arie f. Ten. „Müßt' ich auch durch tausend Drachen." (435)
46. Terzett f. 2 Sopr. u. B. „Se lontan, ben mio, tu sei." (438)
47. Arie f. Sopr. „In te spero, o sposo amato." (440)
48. Arie f. Sopr. „Schon lacht der holde Frühling." (580)
48a. Arie f. Sopr. „Se ardire esperanza." (82)
49. Solfeggien f. Sopr. (393)
50. Scherzhaftes Quartett f. Sopr., 2 Ten. u. B. „Caro mio Druck und Schluck." (Anh. 5)
51. Kanon f. 4 Sgst. (Anh. 191)
52. Kanon f. 4 Sgst. (232)
54. Arie „Conservati fedele" f. Sopr. u. Streichinstr. (23)
55. Quintett f. 2 Violinen, 2 Violen u. Violoncell (80)
57. 6 Menuetts f. 2 Violinen, B., 2 Ob. u. 2 Tromp. (164)
58. 12 Duos f. 2 Bassetthörn. (487)
60. Sonate f. 2 Klav. (Anh. 42)
61. Rezitativ u. Arie f. Sopr. „Basta vincesti" „Ah non lasciarmi, no." (486a)

D. Namenregister

Die Namen des Vorworts und des Anhangs sind nicht aufgenommen.



Joseph von Eichendorff

Von Hans Brandenburg

Mit einem Bildnis und einer Handschriftprobe

In Leinen gebunden M 200.—, in Halbfranz gebunden M 360.—

(Soeben erschienen)

Eichendorffs Gedichte sind ihrer inneren Musik wegen von zahlreichen Komponisten vertont, seine graziöse Novelle „Aus dem Leben eines Taugenichts" atmet geradezu die Rokokoluft Mozartscher Musik. Darum seien die Leser von Schiedermairs Mozartbuch besonders auf Hans Brandenburgs Eichendorff-Biographie hingewiesen, deren Stoff von ihm künstlerisch gestaltet ist. Die ganze Atmosphäre, aus der der Dichter und seine Werke erwuchsen, hat er uns fühlbar gemacht. Entzückende Bilder aus der Zeit des sterbenden Rokoko und der Biedermeierzeit hat uns Brandenburgs Erzählungskunst hier geschenkt. Auf diese Stile sind auch die feinen Zeichnungen (nach alten Originalen) von Dora Polster-Brandenburg abgestimmt, die den Anfang jedes Kapitels schmücken. Eichendorff ist ein Sohn Oberschlesiens. Das Buch enthält malerische Schilderungen jenes umstrittenen Stückes deutscher Erde und seiner Bewohner.

Beaumarchais

Von Anton Bettelheim

2., neubearbeitete Auflage. Mit einem Porträt

In Leinen gebunden M 180.—, Halbfranz M 330.—

Beaumarchais ist der Dichter des Lustspiels „Figaros Hochzeit", das man einen Vorboten der französischen Revolution genannt hat und dessen Stoff Mozart durch seine Musik in einem hohen Sinn zur Unsterblichkeit verholfen hat.

„Bettelheims ‚Beaumarchais' ist eine der besten und gediegensten Biographien, deren wir Deutsche uns rühmen dürfen, und hat als packend geschriebenes Kulturbild des absterbenden Bourbonischen Frankreichs dauernden Wert." Zeitschrift für den deutschen Unterricht. — „Das Werk ist ein Stück französischer Kultur- und Sittengeschichte. Bettelheim gelang es, uns die ziemlich komplizierte Natur Beaumarchais' in ungemein fesselnder Weise darzulegen. Seine Darstellung ist das einzige umfassende Werk über den französischen Schriftsteller." Professor Dr. W. A. Hammer (Wiener Zeitung). — „Interessant und fesselnd, wie der beste kulturgeschichtliche Roman, liest sich das Leben des verwegenen Glücksritters, ein Leben, dem es beschieden war, weltgeschichtliche Ereignisse zum Hintergrund zu bekommen." Professor Dr. Karl Berger (Deutsche Zeitung).

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck München

Biographien

Goethe Von **A. Bielschowsky.** 40. und 41. Auflage. Zwei Bände mit zwei Porträtgravüren. Gebunden M 360.—

Schiller Von **Karl Berger.** 13. und 14. Auflage. Zwei Bände mit zwei Porträtgravüren. Gebunden M 360.—

Shakespeare Von **Max J. Wolff.** 5. Auflage. Zwei Bände mit zwei Porträtgravüren. Geb. M 300.—, in Halbfrz. M 600.—

Platon Von **Constantin Ritter.** Erster Band. Gebunden M 180.—. Zweiter Band. Erscheint Herbst 1922

Dante Seine Zeit · Sein Leben · Seine Werke. Von **Konrad Falke.** Mit 64 Tafeln Abbildungen. In Leinwand gebunden M 200.—, in Halbpergament gebunden M 350.—

Molière Von **Max J. Wolff.** Mit zwei Porträtgravüren. Gebunden M 190.—

Lessing und seine Zeit Von **Waldemar Oehlke.** Zwei Bände mit 2 Porträtgravüren. Geb. M 360.—

Kant Von **Max Kronenberg.** 6. Auflage. Erscheint im Juli 1922

Herder Von **Eugen Kühnemann.** 2., völlig neubearbeitete Auflage. Mit Porträtgravüre. Gebunden M 220.—

Schiller Von **Eugen Kühnemann.** 6. Auflage. Gebunden M 160.—

Kleist Von **Wilhelm Herzog.** 2. Auflage. Mit zwei Porträtgravüren. Gebunden M 180.—, in Halbfranz M 350.—

Immermann Der Mann und sein Werk im Rahmen der Zeit- und Literaturgeschichte. Von **Harry Maync.** Gebunden M 200.—, in Halbfranz M 350.—

Fontane Von **Conrad Wandrey.** Gebunden M 140.—

Bismarck Sein Leben und sein Werk. Von **Adolf Matthias.** Mit vier Bildnissen. 3. und 4. Auflage. Gebunden M 150.—

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck München

Schicksalstage deutscher Dichter

Herausgegeben von **Rudolf Krauß**.

Erscheint Sommer 1922. Gebunden etwa M 120. . Inhalt: Walther von der Vogelweide / Friedrich von Logau / Wieland / Herder / Schubart / Goethe / Matthias Claudius / Hölderlin / E. T. A. Hoffmann / Heinrich v. Kleist / Ferdinand Raimund / Ad. Stifter / Annette v. Droste / Grabbe / Georg Büchner / Gottfried Keller / Luise v. François

Zur dichterischen, novellistischen Darstellung von „Schicksalstagen deutscher Dichter“ haben sich hier eine Anzahl Schriftsteller zusammengefunden, von denen nur Walter v. Molo, O. Enking, H. Hefele, Will Vesper, H. Lilienfein und Kurt Martens genannt seien. Alle Mitarbeiter haben sich solche Dichter gewählt, mit denen sie eine innere Verwandtschaft haben. Es ist ein ganz eigener Reiz für den Leser dieses Novellenbuches, das zwischen Wahrheit und Dichtung schwebt, durch die Lebensläufe so verschiedener deutscher Dichter schreitend eine Hochspannung des Lebens nach der anderen zu erleben.

Vom heute gewesenen Tage · Die schönsten Mörikebriefe

In biographischer Verbindung herausgegeben von **Walther Eggert Windegg**. Mit drei Abbildungen und drei Handschriftproben. Gebunden M 110.—. Soeben erschienen

Die literarische Bedeutung der Mörikebriefe ist längst offenbar, und mindestens diese Auswahl darf den Anspruch erheben, an der Seite der unerschöpflichen, unvergänglichen Werke des Dichters zu stehen. Aus dem reichen Material, das mehrere Bände füllen könnte, ist hier das Wesentlichste und Schönste herausgehoben und zu einem dem Genusse dienenden Buche gestaltet, in dem die Persönlichkeit des Menschen wie des Dichters den reinsten und reichsten Ausdruck findet und worin auch die Lebensgeschichte Mörikes in einem einzigartigen Abriß erscheint.

Eines Dichters Liebe · Eduard Mörikes Brautbriefe

Eingeleitet und herausgegeben von **Walther Eggert Windegg**. 8. bis 10. Tausend. Gebunden M 60.—

„Diese Brautbriefe sollten als dichterische Kunstgebilde von zum Teil feinstem Schliff und als menschliche Dokumente reinster Seelenoffenbarung neben Mörikes Werken stehen.“ Dr. Friedrich Düsel (Westermanns Monatshefte).

Künstlers Erdewallen · Briefe von Moritz v. Schwind

Herausgegeben von **Walther Eggert Windegg**. Mit drei Porträttafeln und mehreren Textillustrationen. 7. Tausend. Gebunden M 60.—

„Wem Schubert lieber ist als Richard Strauß, und Mörike lieber als Stefan George, der versäume es ja nicht, sich die Briefe Moritz von Schwinds beizulegen. Sie zeugen von einer so lebendigen, reichen, noblen, unerschrockenen und standhaften Seele, illuminieren die Menschen und Zeitläufte (von 1835 bis 1870) so klar und farbig, daß es einem sehnsüchtig und warm ums Herz wird, und daß man schließlich das Buch in die Ehrenreihe der Hausbücher stellt, wo es kein Verstauben gibt.“ Dr. Owlglaß (März).

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck München

Hector Berlioz · Lebenserinnerungen

Ins Deutsche übertragen und herausgegeben von Dr. Hans Scholz. Mit einem Bildnis. Gebunden M 180.—, in Halbfranz M 350.—

„Berlioz entfaltet in diesem seinem hervorragendsten literarischen Werke eine packende Darstellungskraft, so viel Humor und Kernigkeit im Urteile, daß seine ‚Lebenserinnerungen' den wertvollsten Erscheinungen auf ihrem Gebiete zuzuzählen sind. Das ganze inhaltschwere Buch ist der Ausdruck einer geniehaften, sich ihres künstlerischen Wertes kraftvoll bewußten Persönlichkeit von besonderem Reize." Dr. G. Kaiser (Dresdener Nachrichten).

Ludwig II. und Richard Wagner

Von Seb. Röckl. Erster Teil: Die Jahre 1864/65. 2., neubearbeitete und vermehrte Auflage. Mit einem Porträt Wagners, einem doppelseitigen Gruppenbild und mehreren Faksimiles. Zweiter Teil: Die Jahre 1866 bis 1883. Gebunden je M 100.—

„Ein Bild buntbewegten, einzigartigen Lebens spricht aus diesen Blättern zu uns; Tage leben wieder auf, die in ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung von höchstem Interesse sind." Neue Züricher Zeitung.

Richard Wagner als Dichter

Von Erich Schrenck. Gebunden M 48.—

„Wem es um ein tiefes, vom Parteistandpunkt und von philosophischen Absurditäten ungetrübtes Verständnis der Wagnerschen Dichtungen zu tun ist, der versäume nicht, das Buch von Schrenck zur Hand zu nehmen." Grenzboten. — „Der Verfasser trägt seine Sache mit so viel Kenntnis und in so glücklicher Form vor, daß man von der ersten bis zur letzten Seite gefesselt ist." Tägliche Rundschau.

Peter Cornelius als Mensch und als Dichter

Von Emil Sulger-Gebing. Gebunden M 30.—

„Wir empfehlen diese kurze Biographie allen denen, welche Cornelius' Brautlieder und Weihnachtslieder mit Dank und Freude gesungen haben und deshalb etwas Näheres über den Mann erfahren wollen." Die Hilfe.

Musikalische Essays

Von Hermann Freiherrn von der Pfordten. Zwei Bände. Geb. je M 66.—

Inhalt: Erste Reihe: Kunst und Dilettantismus. Grundlagen der Gesangskunst. Leonore im „Fidelio" und Elsa im „Lohengrin". Weber und Schumann als Schriftsteller. — Neue Folge: Das Nationale in der Tonkunst. „Wilhelm Tell", Schillers Drama und Rossinis Oper. Goethes „Faust" und Gounods „Margarete". Das Leitmotiv als Stilprinzip.

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck München

Will Vesper

Die Wanderung des Herrn Ulrich von Hutten Ein Tagebuchroman

Gebunden M 45.—. „Die herrliche deutsche Gestalt Huttens wieder zu blühendem Leben erweckt zu haben, ist ein großes Verdienst des Dichters und wird es bleiben. Dieses Tagebuch gehört nach Formschönheit und Geistes- und Gemütskraft zum Wertesten, was ich je gelesen habe, und es läßt den Leser nicht los bis zum Ende; es ist in der Tat ein spannender Roman. Es ist ein wahres Meisterwerk." Geh.-Rat Dr. M. Dreßler (Karlsruher Zeitung).

Martin Luthers Jugendjahre Bilder und Legenden. Gebunden M 40.—. „Ein Werk, das an Selma Lagerlöfs Christuslegenden erinnert. Durchaus lebenswahr, psychologisch fein begründet, führt es ergreifend in das Werden und Wachsen des größten Deutschen ein." Kreuzzeitung.

Traumgewalten Novellen. 2. Auflage. Gebunden M 30.—. „Einen wunderbaren Märchenglanz strahlt Vespers zartgeglättete, grifelsichere poetische Prosa in seltener Vollendung aus. Wie in „Traumgewalten" wird man stimmungsdurchzittert, farbenvoll, in hemmungslosen, phantasiebelebten Bildern, halb Mär, halb Wirklichkeit dahingetragen." Literarisches Zentralblatt.

Briefe zweier Liebenden Gedichte. 2[illegible]. Tausend. Gebunden M 32.—. „Mir will scheinen, daß seit Goethes Tagen die Melodie des Herzens selten reiner und schöner erklang als in diesem Büchlein." Tägl. Rundschau.

Mutter und Kind Aus dem Tagebuch einer Mutter. Gedichte. Gebunden M 38.—. „Diese skizzierten Tagebuchverse sind von so runder Schönheit in der Form, so sattem Wohllaut im Klang und von so tiefer Innigkeit und Gemütswärme im Inhalt, daß sie als der vollkommene Ausdruck der Herzenssprache eines geborenen Lyrikers vor uns stehen." Kölnische Zeitung.

Der blühende Baum Neue Lieder und Gedichte. 3. Auflage. Gebunden M 38.—. „Jede lyrische Gabe Vespers bringt einen Strauß poetischer Feinheiten ... Es finden sich Perlen unter den Gedichten, die von unvergleichlicher innerer Rhythmik beseelt sind." Dr. Th. Kampf (Die Post).

Schön ist der Sommer Ein Buch Liebeslieder. 3. Auflage. Gebunden M 38.—. „Ein Liebesgarten köstlicher Minnelieder, der alle Sonnen und Flammen der Liebe in sich aufgesogen hat und in tiefen leuchtenden Farben uns entgegenstrahlt." Heidelberger Zeitung.

Die Liebesmesse und andere Gedichte 2. Auflage. Gebunden M 45.—. „Es ist eine herbe reine Schönheit in diesem Buche. Mit der frohen gefestigten Kraft des Mannes schreitet Vesper seinen Weg, kein Grübler und Pessimist, sondern ein Bejaher des Lebens, dem die Liebe zur holden Begleiterin wurde ... Gefühl und Form verwachsen zu einer ästhetischen Harmonie von seltenem Reiz." Kölnische Zeitung.

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck München

C. H. Beck'sche Buchdruckerei in Nördlingen



